que sais-je ?

# L'ART DU CHANT

PAR ROLAND MANCINI

PRESSES UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

# L'ART DU CHANT

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ
*Professeur d'Histoire de la Musique*
*au Conservatoire National Supérieur de Musique*

---

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Louis AUBERT et Marcel LANDOWSKI, *L'orchestre.*
José BRUYR, *L'opérette.*
Bernard CHAMPIGNEULLE, *Histoire de la musique.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
Norbert DUFOURCQ, Marcelle BENOIT, Bernard GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'histoire de la musique.*
René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
Jacques FESCHOTTE, *Histoire du music-hall.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes de la musique.*
Raoul HUSSON, *Le chant.*
Georges GOURDET, *Les instruments à vent.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
— *La musique de danse.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Evelyn REUTER, *La mélodie et le lied.*
Frédéric ROBERT, *La musique française du XIX^e^ siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
Marcelle SOULAGE, *Le solfège.*
José SUBIRÁ, *La musique espagnole.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGÉLY, *La musique hongroise.*

---

« QUE SAIS-JE ? »
LE POINT DES CONNAISSANCES ACTUELLES
N° 1366

# L'ART DU CHANT

par

Roland MANCINI

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS
1969

Dépôt légal. — 1re édition : 4e trimestre 1969
Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays
© 1969, *Presses Universitaires de France*

# INTRODUCTION

L'art du chant ? Il a fallu longtemps pour que ces deux mots en vinssent à être associés, pour qu'une Malibran inspirât un Musset. Le chant fut d'abord un acte fonctionnel ; par lui, les premiers hommes vainquirent leur peur ; par lui, ils honorèrent leurs dieux : de l'incantation à l'acte esthétique il n'y avait pas loin. Prisonnier de l'intelligence humaine, le chant devint un art ésotérique, et le chant populaire se sépara du chant dit « savant », fait de mille conventions.

Or, de tous les arts, celui-là est le plus subjectif. Aucun ne suscite plus de passions, voire de haines ; surgi du plus profond de notre être, il en épouse les grandeurs et les faiblesses, et fait appel aux mêmes sentiments chez l'auditeur. D'aucuns le croient facile, confondant don et art ; or, la voix la mieux éduquée n'obéit jamais comme l'archet du violoniste ou le doigt du pianiste ; mais la plus capricieuse a pour elle cette beauté, qui fait qu'on lui pardonne beaucoup.

On a souvent débattu les problèmes du chant ; bien des analyses ont été faites, dans lesquelles les concepts que renferme chaque mot varient selon que l'exégète se trouve être le savant, le chanteur, l'amateur. Le même terme revêt pour chacun un sens différent : aussi, avons-nous proposé notre propre glossaire (p. 18).

Nous voudrions enfin avertir le lecteur de ce

qu'il trouvera, et ne trouvera pas, dans un ouvrage que sa dimension contraint à présenter une synthèse plus qu'une analyse. Précisons ainsi que, si l'histoire du chant est liée à celle des compositeurs et des chanteurs, elle ne dépend pas toujours des plus illustres d'entre eux : Jean-Sébastien Bach y intervient de manière moins déterminante que Leoncavallo. Ainsi, dans l'impossibilité de faire la part convenable aux chanteurs du passé (ils sont près de trois mille à figurer dignement dans l'Histoire), nous avons préféré leur réserver, ailleurs, un ouvrage entier, et nous limiter à ne citer ici que ceux dont dépendit vraiment l'évolution de leur art. Il est simplement utile de noter que les plus grands noms de notre siècle n'y ont pas forcément place.

Pour terminer, nous voudrions assurer de la gratitude du lecteur, et de la nôtre, ceux qui nous ont aidé dans notre recherche : Mme Noémie Perugia, le Dr Vallancien, et l'éminent musicologue italien Rodolfo Celletti, sans lequel toute étude sur le chant serait vaine aujourd'hui.

# PREMIÈRE PARTIE

# *LE CHANTEUR*

## CHAPITRE PREMIER

## COMMENT CHANTE-T-ON ?

### I. — La science et le chant

Avec quoi chante-t-on ? Avec son cœur, répond Reynaldo Hahn : c'est la boutade d'un poète. Le phénomène sonore du chant est extrêmement complexe, et le Dr Tomatis (1) rappelle qu'il n'existe « aucun organe préconçu à cet effet : un agencement, fait d'une partie de l'appareil digestif (lèvres, bouche, voile du palais, langue, dents), et un second se rattachant à l'appareil respiratoire (larynx, fosses nasales, poumon, cage thoracique) se sont rassemblés à des fins acoustiques ». Et même, l'apport de notre organisme au chant ne se limite pas là.

C'est pourquoi nous tenterons de découvrir cet « instrument-chant », en écartant tout vocabulaire ésotérique, et en observant la même prudence que la science dans son lent cheminement vers la vérité. Il y a, en effet, d'énormes divergences entre les spécialistes, et l'acuité de leur audition musicale n'est jamais à la mesure de leurs connaissances. Rien ne justifie les conclusions hâtives de théories

(1) *L'oreille et le langage*, p. 74.

entières, et les meilleurs ouvrages techniques font preuve de graves carences dans la connaissance de l'art du chant.

Il faut dire que la laryngologie s'est développée alors que le chant subissait d'importantes mutations : elle prit pour sujet d'études une mode vocale qui, au regard de quatre siècles d'art du chant, passe aujourd'hui pour séduisante, mais temporaire. Pour connaître en tous ses méandres la physiologie du chant, il faudrait qu'un phoniatre, doué d'une audition critique exceptionnelle, puisse radiographier le chanteur pendant l'émission des sons les plus divers.

## II. — La phonation chantée

A une conception purement mécanique du chant (rapports exclusifs air/larynx), succéda la découverte du rôle moteur joué par le système nerveux, révélation dont certains firent un nouveau dogme. Depuis peu, se dessine une volonté de synthèse qui rendrait, par là, justice aux connaissances empiriques d'une époque où chacun chantait bien..., sans savoir comment.

Une évidence s'impose : le chant faisant appel au système nerveux, au système respiratoire et à la configuration de multiples organes, il ne peut y avoir de similitude entre deux chanteurs, et il ne peut donc exister deux instruments absolument identiques. A travers quelques principes généraux, il y a sinon autant de techniques que d'individus, du moins, autant de modes d'application en vue d'un résultat commun. Quels sont ces principes ?

Sur un ordre précis du cerveau, l'air expiré produit un son au contact des cordes vocales. Ce son, de hauteur déterminée, prend sa coloration et son

**intensité définitives selon la forme donnée au pharynx, et selon sa répartition dans les cavités résonnantes de l'ensemble crânien.**

Ainsi, comme le rappelle le Dr Garde (1) : « Si l'on fait du bruit avec son larynx, on parle et on chante avec son cerveau. » Mieux le sujet connaît avec exactitude le son à émettre — intonation, qualité, etc. — plus l'ordre donné sera précis. Disons, avec le Dr Vallancien, que « le système nerveux, par l'intermédiaire du nerf laryngé supérieur et du récurrent, vient exprimer la volonté du sujet sur le mécanisme vibratoire autoentretenu par le courant d'air expiratoire ». En conséquence, cet ordre ne vaut que si un mécanisme docile et éduqué est capable de l'exécuter.

1. **Hauteur du son.** — Elle est déterminée par la fréquence de vibrations (ou contractions) des cordes vocales : à 65 contractions par seconde correspond un son de 65 périodes (l'*ut* grave de la basse), à 435 contractions correspond le *la* du diapason (voir p. 121), etc., chaque sujet possédant naturellement ses propres limites d'extension.

2. **Intensité et timbre.** — Le timbre est inné, sa coloration est passagère. L'intensité du son n'est fonction ni de la seule pression du souffle ni du seul ordre du cerveau, encore moins de la quantité d'air expirée. Toutefois, si « le son, à sa sortie des cordes vocales, possède ses trois qualités de hauteur, intensité et timbre » (2), ce n'est encore qu'au stade de l'information. Ce n'est pas la quantité d'air qui importe (encore que de trop grandes inspirations soient préjudiciables), mais la pression du souffle, maintenant l'équilibre sous- et sus-glottique : à un accroissement illimité de cette pression ne correspond pas le même accroissement d'intensité ; il existe une limite au-delà de laquelle on dit que le chanteur « pousse », et sans aucun gain réel.

Notons que la mesure de l'intensité, réalisée grâce à un micro distant d'un mètre de la bouche, est illusoire et sans rapport avec la véritable portée de la voix.

La forme donnée au pharynx et l'emploi judicieux des résonateurs crâniens (jouant le rôle d'amplificateur et de haut-parleur) achèvent de donner à la

(1) *La voix*, p. 5.
(2) TARNEAUD, *Le chant, sa construction, sa destruction*, p. 61.

voix son intensité réelle et la coloration voulue ; il faut donc, pour faciliter le passage de l'air vers ces cavités résonnantes, conserver à la gorge une grande ouverture, et laisser au larynx une totale liberté de mouvements verticaux et latéraux (on a souvent écrit que le larynx s'abaissait pour l'émission des sons aigus : cela n'est vrai que dans le chant dramatique, aux sons larges, très en faveur vers le début du siècle).

### III. — Passages et registres

1. **Historique.** — Les Anciens divisaient la voix en registres, notamment celui de poitrine et celui de tête ; le terme de fausset (voir p. 19) avait des significations variées selon les auteurs (il est fait souvent mention d'un « petit fausset » dans l'aigu de certaines voix féminines). A l'audition, on notait une disparité de timbres dans l'étendue vocale, et l'aigu demeurait assez fluet, ce que démontre l'écriture vocale antérieure au romantisme (le goût de l'aigu brillant et héroïque est à peine vieux d'un siècle : il a conduit à limiter l'extension de la voix vers le haut). Car l'homogénéité de la voix, lorsqu'elle vint à être préconisée, fut malaisée à obtenir pour la voix masculine ; pourtant, par un travail approprié, le chanteur parvint à mélanger résonances de poitrine et résonances de tête, progressivement du grave à l'aigu, au point qu'il devint parfois difficile de déceler l'origine de certains sons. Enfin, lorsque l'usage du fausset tomba en désuétude, le chanteur s'appliqua à donner à l'ensemble de sa voix la coloration de la voix dite « de poitrine » : dès lors, on put dire qu'à l'audition il n'y avait plus de registres, ni évidemment de « passages » entre ceux-ci.

2. **Analyse.** — L'appareil vocal est diversement sollicité selon la hauteur du son, et il n'est un secret pour personne que les belles notes aiguës ne s'épanouissent pas sans quelque soin. Par exemple, d'une extrémité à l'autre de la voix, la fréquence de contractions des cordes vocales varie dans la proportion d'un à cinq ; les cordes subissent également des variations de forme (épaississement, écartement, surface d'accolement), et répondent différemment selon la nature des voyelles ; les voyelles fermées — é, ô, eu (de peu), i, u, ou — correspondent à une grande ouverture de la gorge et à un fort écartement des cordes vocales, modifiant assez peu l'ensemble pharyngo-buccal d'une note à l'autre.

En revanche, les voyelles ouvertes — A, È, O, EU (de peur) — imposent aux cordes une forme « boudinée », et provoquent un écartement moindre, compensé alors par une pression plus importante du souffle : ainsi, gravissant la gamme en voyelle ouverte, le chanteur sent son cartilage thyroïde basculer vers l'avant (précisément en un point où les Anciens commençaient à user de la voix de tête), tandis que les cordes vocales refusent de se décoller. Pour assurer à nouveau leur écartement et permettre le passage de l'air, il faut effectuer ce qu'on appelle la « couverture des sons ouverts » ; ce phénomène — automatique, sinon il n'est pas de chant possible — a pour effet de mettre l'appareil vocal dans une position analogue à celle des voyelles fermées : c'est pourquoi on dit parfois « fermer », au lieu de « couvrir » les sons ; il apparaît chez l'homme aux alentours de 300 à 350 périodes (le double chez la femme, mais ce « passage » est moins apparent), soit donc aux environs du *mi*, zone médiane du ténor. En conséquence, les voyelles ouvertes tendent à prendre la couleur des voyelles plus fermées correspondantes, le A se teintant légèrement de O, le È de é, le O de ô, le EU de eu.

Raoul Husson (1) avançait une théorie selon laquelle les cordes vibreraient différemment, par étages successifs. Ce mécanisme serait assimilable à celui d'une « boîte de vitesses » automatique : à un même effort musculaire correspondent quatre hauteurs de son — ou quatre vitesses. Au conducteur « poussant » ses vitesses, correspond le chanteur « poussant » les voyelles ouvertes trop haut dans l'aigu, avec trop de force : pour chacun d'eux, la puissance temporaire obtenue est nuisible aux organes moteurs. Observons aussi que, si la voix de femme est considérée comme une suite plus aiguë de la voix d'homme, le « passage » y est moins sensible, comme en mécanique le passage de « troisième » en « quatrième » est moins sensible que celui de « première » en « deuxième ».

3. **Conséquences pratiques dans le chant.** — Pour inapparent qu'il soit à l'audition, ce « passage » est fréquemment cité par les auteurs : il s'applique alors essentiellement au point de couverture des sons, situé dans le haut médium masculin, concerne principalement le ténor (seule voix dont l'étendue soit également importante de part et d'autre), et vaut d'abord pour la langue française, seule à posséder autant de voyelles aussi nettement ouvertes. Si la couverture des sons n'est pas innée, sa meilleure approche consiste à la réaliser progressivement, dès la note la plus grave de la voix : l'homogénéité et la prononciation inchangée des voyelles sont donc ainsi conservées sur toute l'étendue, quoique en pratique les sons aigus, souvent émis la bouche très ouverte, rendent l'articulation des labiales à peu près impossible, et entraînent une coloration presque identique de toutes les voyelles : plus que toute gymnastique vocale, l'expression et le contexte donnent à l'auditeur une impression de diction juste.

Sans cette « couverture », c'est le chant ouvert dans l'aigu : il entraîne une dépense d'air exagérée, la fermeture de la gorge,

(1) *Le chant*, p. 9 et sq.

l'impossibilité de prononcer les voyelles fermées, un son plat et monocorde ; l'atrophie de la voix de fausset peut survenir, ainsi que la formation de nodules sur les cordes.

En conclusion, on conçoit que les compositeurs (et même les traducteurs) d'ouvrages lyriques doivent tenir compte de cette particularité physiologique. Ils doivent veiller à l'emploi des voyelles, à la sage répartition des notes graves et aiguës, et éviter d'utiliser trop longtemps les voyelles ouvertes dans la zone dangereuse, car, sollicitée simultanément par deux modes de phonation, la voix s'y fatigue rapidement ; notons que les notes aiguës isolées décontractent la musculature, alors que la répétition prolongée des notes du haut médium peut la fatiguer : les ténors redoutent ainsi des airs tels que *Dalla sua pace* de *Don Juan*, ou *la Sicilienne* de *Cavalleria Rusticana*, airs sans notes aiguës, mais d'un *ambitus* faible, et utilisant presque exclusivement la zone du passage.

De nombreux compositeurs semblent mettre un point d'honneur à ignorer ces particularités de l'instrument vocal ; ceux qui, au contraire, en observent les règles, bénéficient d'interprétations plus soignées, conséquences d'une écriture spécifiquement vocale.

**4. La voix mixte.** — Un concept a rarement suscité autant de divergences : pour certains, il couvre d'opprobre, sans discrimination, tout effet de *falsetto*, *falsettone*, voix de tête ou *mezza voce* ; pour d'autres, il représenta une sorte d'étage intermédiaire entre voix de poitrine et de tête : où commençait-il ? où finissait-il ? nul évidemment n'aurait pu le préciser !

Etymologiquement, et dans la conception même de la lyricographie internationale, une voix mixte ne peut être qu'un mélange de deux phonations, et ne peut, en aucun cas, être confondue avec la voix de tête pure. Dans l'impossibilité de lui voir attribuer une limite tonale supérieure ou inférieure, nous en déduisons que le chanteur peut user à volonté de cette faculté sur toute son étendue vocale. Nous constatons, à l'appui de cette thèse, que les voyelles i, u, ou, dans la nuance *piano*, et surtout dans l'aigu,

évoquent plus la voix de tête que de poitrine, et, en fait, le phénomène de « couverture », préconisé depuis 1820, n'eut pas d'autre but que de déguiser en résonances de poitrine les sons de tête alors naturellement utilisés dans l'aigu : ces sons « couverts » apparurent alors comme une première approche de la voix de tête, dans un chant bien conduit et sans solution de continuité. Cette définition idéale d'une émission entièrement mixte est démontrée par l'existence d'un pourcentage plus important de résonances de tête dans l'aigu, et dans l'emploi des voyelles fermées ; et inversement, d'un pourcentage plus important de résonances de poitrine dans le grave et dans l'emploi des voyelles ouvertes. C'est seulement par le jeu des colorations, de la pression du souffle, et de divers autres artifices techniques, que le chanteur donne l'illusion de n'emprunter qu'à l'un ou l'autre régime, réalisant ainsi l'homogénéité du chant.

Cette théorie écarte une terminologie vague et imprécise (demi-teinte, *mezza voce*, mixte appuyé, etc.) et offre au chanteur une variété de nuances et de colorations plus aisée. Elle explique (ce que n'a pu faire la science) comment il est possible de « filer un son » sans rupture audible entre voix de poitrine et fausset. Assimilons donc le caractère dramatique à l'éclat de la voyelle ouverte, à la voix de poitrine, à une grande dépense d'énergie, et le chant élégiaque à la douceur du son fermé, au charme de la voix de tête, à une moindre exigence physique : nous comprenons dès lors que le chanteur puisse régler son émission vocale selon le caractère de la musique d'une part, selon son état nerveux ou physique passager d'autre part.

Notons que le discrédit jeté aujourd'hui sur toute approche de *falsetto* dans le répertoire héroïque a conduit les chanteurs dramatiques à ne plus pouvoir filer les sons aigus : on observe un hiatus entre les sons dits « appuyés », très éclatants, et les son « lâchés », de pur fausset. A l'inverse, ce sont ces mêmes aigus éclatants que récuse une récente esthétique intimiste ; et l'emploi abusif du fausset conduit certains chanteurs de concert à amputer leur voix de toute résonance naturelle de

poitrine. Rappelons enfin que cet usage de la position« mixte» est évident à l'écoute de certains disques : citon les ténors De Lucia, Mac Cormack, Dermota, le baryton Battistini, et même la basse Chaliapine.

**5. La voix de poitrine chez la femme.** — On peut appliquer toutes les données ci-dessus à la voix féminine, bien que ses différents registres de tête soient à peine sensibles. Disons seulement que les notes les plus graves sont émises avec un pourcentage maximal de résonances de poitrine : on dit alors que la cantatrice « poitrine ». Lorsqu'elle gravit la gamme, la voix de tête l'emporte aux environs du *fa* (c'est-à-dire exactement à la hauteur où se produit la « couverture » chez l'homme), pour éliminer les dernières résonances de poitrine aux environs de l'*ut* — le *contre-ut* du ténor.

Ce parallèle fait mieux comprendre la continuité dont nous avons posé le principe entre voix masculine et féminine : leur commune zone de passage, située dans l'aigu chez l'homme et dans le grave chez la femme, fait que le contralto utilise plus fréquemment les notes de poitrine que le soprano. En fait, le point de jonction demeure toujours théorique, car le contexte mélodique ou expressif, la voyelle employée, et le timbre de la voix viennent souvent infirmer ces données trop rigoureuses.

Nous ne pouvons alors comprendre le discrédit jeté en France — et là seulement — sur l'emploi de la voix de poitrine : en s'en privant, la cantatrice contredit la nature, et compense le manque d'intensité de ses notes graves par des artifices dangereux. Certes, les séduisants attraits du« poitrinage» conduisent parfois à des abus, et il en résulte une disparité de timbres entre le grave et l'aigu, ainsi qu'une zone de sons sourds (nommée« trou dans la voix»), à la jonction des deux registres. Dans les cas extrêmes, si l'atrophie des résonances de tête est totale, la cantatrice n'utilise plus que la voix de poitrine et son aigu s'en trouve très limité : c'est le cas des chanteuses réalistes et de certaines chanteuses de *flamenco*. Mais, dans le

chant classique, ces excès assez rares ne peuvent en aucune sorte plaider contre le sain emploi d'une particularité vocale aux ressources particulièrement riches.

## IV. — Anomalies et insuffisances

L'art du chant se réduit souvent à des proportions purement techniques : sans une complète maîtrise de son instrument, le meilleur artiste ne peut traduire toute l'émotion musicale qu'il ressent ; et une carence de style n'est souvent qu'une limitation vocale. En dehors des affections pathologiques (asthénie des cordes vocales, nodules, etc.), beaucoup de défauts proviennent d'une respiration maladroite ou d'une obturation de la gorge, dont les causes sont nombreuses. On dit alors que le chanteur « serre » ou « chante de la gorge » : il est seul à croire à la richesse d'une voix qui ne s'extériorise plus, blanchit, devient monocorde, se limite, perd son endurance, et dont justesse et prononciation sont compromises. Et comme ce défaut est rarement perçu dès son début, le chanteur risque de ne pouvoir jamais s'en défaire totalement.

C'est ici en fonction de leur caractère spectaculaire, plus que de leur gravité réelle, que nous avons classé les principales anomalies et incorrections du chant :

1. **Le « couac » ou « canard ».** — Il ne se désigne par aucun terme explicite, ou reconnu ; cette brusque interruption du son, à l'effet risible, peut avoir les causes les plus variées : inattention, fatigue, goût du risque, etc. Mais sa répétition trahit, seule, une limitation ou un défaut. Un son crié n'est guère qu'un *canard* inavoué.

2. **Les voix instables.** — On dit qu'une voix « bouge » lorsqu'elle ne peut conserver sa hauteur tonale, défaut particulièrement sensible dans les cas de vibratos irréguliers ou trop rapides (voir p. 19).

3. **Défauts de prononciation.** — L'articulation trop molle des consonnes provient d'une paresse. L'inaptitude à prononcer correctement les voyelles est un défaut fréquent, toujours consécutif à une mauvaise éducation. Les voix ouvertes ne peuvent plus *fermer* les voyelles, et l'assombrissement exagéré, ou l'émission dite « en verre de lampe » (commune à de nombreuses voix graves féminines françaises ou allemandes), fait tendre toutes les voyelles vers « ou » et « eu ».

4. **Inaptitude aux nuances.** — Une certaine mode vocale a rendu difficile la variété des nuances dans le registre aigu. Faute d'un travail adéquat, nombreux sont ceux qui ne chantent que *forte* ou *piano*. Si le chant héroïque se contente à la rigueur de la première exclusive, aucun style ne se satisfait de la seconde.

5. **Voix monocordes.** — Si ce n'est la pauvreté du goût ou de la voix, c'est une insuffisance technique qui empêche l'artiste de donner à chaque phrase la coloration voulue.

6. **Manque d'homogénéité.** — Certaines voix sont disparates de nature ; d'autres le deviennent par la formation de « passages » audibles.

7. **Voix de faible portée.** — Une voix bien émise se fait entendre aisément et sonne plus richement au loin que près. Une voix engorgée, une voix pauvre en harmoniques, perdent en qualité et en puissance avec l'éloignement : on dit qu'elles ne « passent pas la rampe ». Notons qu'il n'est pas de petites voix en soi, mais plutôt des voix mal adaptées à tel rôle dans telle salle.

8. **Voix courtes.** — Ces voix de faible étendue pèchent par manque d'aigu, de grave, ou des deux ; certains rôles néanmoins entrent dans leurs limites. Si défaut il y a, il est imputable à une mauvaise technique : les voix grossies perdent rapidement leurs notes extrêmes.

Dans certains cas, le chanteur dispose de notes aiguës, mais ne peut chanter longtemps dans ce registre : il ne « tient pas la tessiture » (voir p. 19), ce qui peut, à la rigueur, s'assimiler à une insuffisance technique. On minimise trop souvent les effets du manque d'aigu : outre le désagrément que cause la répétition de notes esquivées ou criées (quand elles ne sont pas simplement supprimées de la partition !), cette peur chronique de l'aigu engendre chez le chanteur et l'auditeur un sentiment d'insécurité permanent, et donne parfois à l'art du

chant l'aspect d'une compétition sportive, où la peur de l'obstacle enlève au chanteur toute faculté d'interprétation.

Et, dans un domaine voisin, on n'imaginerait pas qu'un musicien puisse se priver d'une ou deux notes de son instrument !

9. **Erreurs de justesse.** — Elles sont de différentes natures et ont (souvent) trois causes principales : une déficience de l'oreille, une déficience de la technique vocale, une déficience de l'acoustique.

a) *La fausse note accidentelle* peut résulter d'une inattention passagère.

b) *La fausse note chronique* provient en général du manque d'aigu : l'artiste ne « tient pas la tessiture » et ne chante faux (trop bas) que les notes aiguës.

c) *Phrases entières* : en cas de déficience musicale, il y a peu de chances qu'une carrière soit possible. D'autres raisons expliquent aussi cette anomalie : un départ mal assuré peut fausser toute la phrase ; une réaction d'autodéfense contre le trac peut faire chanter trop haut ; la fatigue, une mauvaise technique font chanter trop bas des fragments musicaux entiers.

Enfin, il est peut-être bon de noter un défaut — le plus grave, le plus répandu — qui engendre souvent tous les autres : celui de refuser le don naturel en tentant de chanter avec la voix qu'on voudrait avoir et non avec la voix qu'on a !

## V. — Petit lexique pratique

**Ambitus.** Intervalle entre les notes extrêmes d'une voix, d'une phrase.

**Appui.** Partie de l'appareil vocal grâce à laquelle le chanteur contrôle la tenue du son. Une note est « appuyée » ou « lâchée ».

**Bel canto.** Style de chant lié à une certaine époque (voir p. 56 et sq.).

**Belcantisme-Belcantiste.** Qui se réfère au *bel canto*.

**Clair.** Couleur d'une voix ou manière de chanter.

**Cabaletta** (pluriel : *cabalette*). Passage de bravoure à caractère virtuose qui terminait certains airs de l'Opéra italien.

**Cadence** (ou « point d'orgue »). Liberté d'improvisation concédée à l'interprète en un endroit donné d'une œuvre.

**Colorature.** Emploi de la virtuosité dans le chant. Voix d'une grande agilité (voir soprano *colorature*, p. 42).

**Couvrir.** Modifier l'émission de la voix selon certaines règles.

**Etendue.** Ensemble des notes d'une voix ou d'un rôle.

**Fausset** (italien *falsetto*). La définition en varie selon les auteurs. En général le fausset est l'emploi de la voix de tête chez l'homme, et parfois, chez la femme, celui d'une voix légère et moins appuyée, dans l'aigu.

**Fermer.** Chanter selon le mode d'émission des voyelles fermées.

**Grossir.** Amplifier exagérément les sonorités.

**Léger.** Synonyme d'aigu, pour désigner une voix ou un rôle.

**Largeur-Longueur.** Une voix longue est une voix dont l'étendue est très grande, une voix large est une voix puissante.

**Ornements.** Variations apportées à la ligne de chant écrite, à l'aide de trilles, vocalises, traits de virtuosité, etc.

**Ouvrir.** Emettre maladroitement les voyelles ouvertes, et appliquer cette méthode à l'ensemble des phonèmes, et sur toute l'étendue de la voix.

**Passage.** C'est la zone de la voix où se produit un changement physiologique d'émission. L'auditeur ne doit pas déceler le passage.

**Poitriner.** Utiliser la voix de poitrine (chez la femme).

**Port de voix** (ou *portamento*). Manière de lier les notes en faisant traîner le son de l'une à l'autre.

**Récitatif.** Par opposition à l'*aria* ou à la *cavatine*, il met en évidence le texte, en de courtes phrases dont la déclamation est calquée sur l'accentuation de la parole ; l'accompagnement ponctue le « récit », plus qu'il ne le soutient. L'orchestre s'est progressivement substitué au clavecin pour accompagner les récitatifs.

**Registre.** Ensemble de notes dont l'émission est identique.

**Sombrer.** Donner une coloration sombre à la voix ; parfois employé comme synonyme de « couvrir ».

**Tendu.** Qui emploie souvent les notes aiguës : rôle tendu.

**Tessiture.** A l'origine, synonyme d'étendue ; plus tard, désigne les quelques notes préférentielles d'un chanteur, ou les plus fréquentes dans un rôle. On dit « supporter » la tessiture, lorsqu'elle est aiguë.

**Tirer.** Chanter avec peine les notes aiguës.

**Tuber.** S'inspirer d'un procédé propre au chant germanique (voir p. 24), qui consiste à élever la voûte du palais vers le haut.

**Vibrato.** Légère oscillation de la voix autour de la note réelle. Toute voix posée a son *vibrato* ; il peut être lent ou

rapide, pouvant s'assimiler dans ce dernier cas au chevrotement ; il peut être large ou non, cette oscillation ne devant jamais excéder le demi-ton. S'il est irrégulier, la voix « bouge ». Il fait corps avec la personnalité, et peut se ralentir ou s'élargir au cours des années. Il varie du grave à l'aigu, selon le caractère du chant, et comporte entre quatre et douze battements par seconde. On ne remarque pas un excellent *vibrato* (d'où la négation de son existence par certains). L'école allemande préconise parfois l'absence de *vibrato* dans l'aigu, pour les cantatrices ; inversement, c'est, par exemple, un *vibrato* large et lent dans l'aigu qui fut une des particularités de la voix de Maria Callas à certaines époques.

**Voix mixte.** Mélange des registres d'une voix selon certains principes. La voix mixte diffère du fausset ; ce n'est pas un registre (voir p. 13).

CHAPITRE II

# PÉDAGOGIE DU CHANT

## I. — L'enseignement

La pédagogie du chant comporte de nombreux paradoxes : il faut un enseignement différent pour chaque sujet ; aucun geste — ou presque — ne peut être indiqué de manière concrète ; aucun instrument tangible n'est apparent ; enfin, le professeur ne « joue » jamais du même instrument que l'élève... C'est donc essentiellement grâce à des renseignements auditifs que se guident maître et élève.

1. **L'oreille.** — Etroitement liée aux centres nerveux de la phonation, elle joue un rôle déterminant dans la reproduction de sonorités supposées connues : le nouveau-né apprend ainsi à parler, à cette différence près, mais capitale, que l'adulte va exercer, inconsciemment ou non, un jugement sur l'audition et la reproduction du son. Il ne suffit donc pas d'entendre « juste », et c'est grâce à la perception de nombreuses et infimes subtilités qu'élève et professeur communiquent. Ainsi, la qualité critique de l'audition prime la culture musicale : celle-ci n'intervient qu'au stade de l'interprétation.

Mais comme le chanteur n'entend jamais sa propre voix — mais seulement son image interne —

il lui faut un concours extérieur pour apprécier le jeu d'un instrument qu'il ne peut non plus voir ni toucher.

2. **L'enseignant.** — Il ne doit jamais façonner le débutant selon une image préconçue, mais lui apprendre à se servir de sa voix. Afin de développer les dons naturels de l'élève, il doit d'abord en établir la « carte d'identité physique et psychique » (1). A l'aide de ses connaissances vocales et physiologiques, fondées sur de nombreux critères, il assure à l'élève

— le développement de la voix en étendue, intensité et qualité ;
— l'organisation en réflexes des mécanismes du chant ;
— un maximum de souplesse et de virtuosité ;
— un minimum de fatigue, assurant la longévité du chant ;
— une constante disponibilité aux sollicitations de la musique et du jeu théâtral *(ibid.)*.

En outre, cet élève est souvent un adulte dépourvu de toute culture musicale, sinon générale, et sa personnalité est déjà accusée. Pour favoriser l'épanouissement d'éléments naturels, il est très difficile de rejeter certains défauts innés sans compromettre le délicat équilibre psychique et vocal du chant. Car, s'il n'est pas théoriquement impossible d'amener l'être le plus fruste à assimiler le style le plus complexe, on n'en fera jamais un concertiste d'élection, ou *vice versa* : à vouloir forcer la nature, l'un perdra ses qualités de vaillance et de générosité, l'autre ses dons de coloriste et de mélodiste.

3. **L'élève.** — Afin d'ordonner ses réflexes, il doit lier sa mémoire auditive à une mémoire musculaire (2) en assignant des sensations précises aux sons retenus comme bons. La mémoire musicale seule conduit aux pires erreurs, si l'élève

(1) Noémie PERUGIA, revue *Opéra 66*, n° 4, p. 28.
(2) TARNEAUD, *op. cit.*, p. 75.

imite maladroitement une sonorité de son choix (chanteur admiré, disque, etc.) ; ainsi, un chanteur novice, mais artiste averti, a peine à admettre la nécessité d'extérioriser d'abord la voix à l'aide de sons bruts, sans aucun phrasé : c'est pourtant le lot de tout débutant que de travailler la matière vierge, avant de la polir pour créer l'œuvre d'art.

Lorsque son autocritique musculaire et musicale est assurée, l'élève devient son propre maître, et ne recourt qu'à des contrôles espacés ; le magnétophone peut lui rendre d'étonnants services, s'il sait se méfier des flatteuses illusions de puissance et de qualité que cet appareil dispense généreusement.

## II. — Les écoles de chant nationales

Le chant, reflet total de l'individu, subit profondément l'influence ethnique : pour réaliser un même geste vocal, l'adaptation est bien différente selon le tempérament ou la langue. C'est en fait ce « mode de vie fait d'un rythme, d'un climat, d'un caractère particuliers dont chaque langue est le miroir » (1). Langue chantante et exubérante chez les Latins, langue plus intellectuelle, mais plus engorgée chez les Nordiques. Disons que, comme les produits du sol, les langues « poussent » pour répondre aux besoins naturels d'une race *(ibid.)*.

En outre, la vie artistique dans sa totalité répond à ces exigences locales :

1. **En Italie.** — Par son besoin d'extériorisation, l'Italien fait du chant une libération, où « la joie comme la douleur sont immédiatement traduites » *(ibid.)*, déjà, dès le timbre même de la voix ; sa recherche instinctive de beauté sonore peut primer

(1) N. PERUGIA, *Opéra 66*, n° 5, p. 9.

la stricte fidélité au texte. Sa langue parlée, aux sons larges, utilise davantage les résonateurs arrières du crâne, ce qui le contraint à diriger la voix vers l'avant, créant ainsi une immense caisse de résonance. Par un phénomène d'autodéfense contre toute fatigue vocale, la nature le prédispose à ce mouvement de bascule qu'il nomme *aperto-coperto*, soit, littéralement « ouvert-couvert » *(ibid.)*.

2. **En Allemagne.** — L'Allemand et ses voisins germaniques ou nordiques ont le goût du travail, et leur discipline leur impose une interprétation scrupuleuse, avant toute recherche de sensualité sonore. Leur voix parlée, appuyée sur le larynx, les oblige à « tuber » : ce vocable décrit assez bien l'élèvement de la voûte du palais vers le haut. Leur voix chantée est souvent très étendue et large, l'aigu en est volontiers facile, parfois peu éclatant.

3. **En Russie.** — En parlant, le Slave use de l'exacte phonation du chant : il n'a donc aucune adaptation à réaliser ; le ténor parle et chante en position mixte. En outre, son chant reflète son sentiment de l'immensité, son goût du faste, sa générosité débordante, autant d'éléments propices au chant. Cette osmose entre parole et chant explique le nombre et la qualité de ses masses chorales.

4. **En Autriche.** — Grâce à sa position géographique, le Viennois subit l'influence de la discipline germanique, de la clarté italienne, et du « naturel » slave : il unit la soumission musicale du premier au besoin de richesse sonore du deuxième et à la sensualité du dernier. A sa prononciation percutante, il joint sa légèreté, son élégance, et cultive un registre aigu, souple, parfois proche du *falsetto*. Cette entente du verbe et du son a fait de l'Autriche le berceau du *lied* et de la grande opérette.

5. **En France.** — L'absence de constante pédagogique interdit toute notion d'école nationale : le besoin d'individualité du Français s'y opposerait.

Il y a donc en France quelques très grands chanteurs mais sans lien d'école. L'absence d'accent tonique entraîne une redistribution arbitraire de l'accentuation, alors que nos voisins peuvent simplement amplifier les accents du langage par ceux de la musique. Enfin, de nombreux phonèmes s'avèrent peu favorables au chant ; néanmoins, triomphant de ces obstacles, le chant français possède une remarquable richesse vocalique.

La diversité des accents locaux rapproche le Français de ses voisins immédiats, dont il épouse les réflexes ; mais, si elle est correctement prononcée, la langue française (surnommée alors « pointue ») n'utilise qu'une faible partie des résonateurs : ceux du masque. Il est ainsi difficile d'envoyer la voix plus « en avant » qu'elle ne l'est déjà, ce que fait pourtant le Français appliquant sans discernement la « méthode italienne », sorte de panacée. Noémie Perugia fait observer que « le Français devrait prendre dans la méthode italienne tout ce qui ne s'y trouve pas ».

En conclusion, et sans pouvoir nous étendre sur tous les cas particuliers, signalons les attaches gutturales des langues ibériques, la nasalisation des langues anglo-saxonnes.

Et disons enfin que, puisqu'il ne peut y avoir de technique de chant internationale, l'alternance des langues dans le chant fait courir de graves dangers à la voix, dans la mesure où leur geste vocal diffère : l'analyse des plus fameux cas de longévité vocale prouve aisément que la soumission à une même langue y fut prépondérante. N'est-il pas paradoxal de constater ainsi que le recours aux versions originales, preuve évidente du développement de la culture, peut souvent nuire à la qualité du chant ?

## Chapitre III

# LES CONTRAINTES PROPRES AU CHANT

**A la fois instrumentiste et comédien, le chanteur subit les règles de ces deux disciplines, mais également celles inhérentes à son art : elles sont de natures physiologique, musicale, plastique ou acoustique.**

## I. — Contraintes physiologiques

La maladie, qui, chez les musiciens n'atteint que l'instrumentiste, affecte ici le chanteur et son instrument. Toutes les stimulations psychiques ont ainsi leur répercussion sur la voix, et l'exaltation ou la joie, la douleur ou l'angoisse déterminent une coloration vocale particulière : le trac, en particulier, outre ses effets dévastateurs sur le souffle et la mémoire, renforce l'activité du nerf sympathique aux dépens du parasympathique, origine motrice du chant. Mais cette soumission du vocal au psychique peut également aider le chanteur à s'adapter à un rôle, et le fait, en public, bénéficier d'une stimulation que lui refuse le studio d'enregistrement : il est rare que le disque puisse capter fidèlement le timbre du chanteur.

Enfin, dans un domaine plus général, notons la voix excitée du maniaque, la voix molle du lymphatique, la voix asexuée de l'inverti, etc. (1).

(1) Voir Garde, *La voix*, p. 40.

Notons encore avec Garde (1) que le chant est contrarié dans les moments où le nerf moteur n'a pas une activité prédominante : digestion, réveil, par exemple ; on comprend mal que certaines firmes de disques contraignent les chanteurs à enregistrer tôt dans la journée. C'est ainsi que le chanteur, soumis à une importante dépense physique et nerveuse (l'exécution d'un grand opéra de Wagner ou Verdi peut lui faire perdre plusieurs livres) qu'il doit compenser par le sommeil et la nourriture, ne peut, avant le spectacle, ni manger ni dormir. S'il chante dans de mauvaises conditions, il est amené à forcer un élément de la phonation aux dépens d'un autre ; or, si le chant se régénère naturellement, la moindre entorse à ses lois peut avoir de durables conséquences.

Terminons l'aperçu de ces contraintes physiologiques en rappelant que le rapport avec la vie sexuelle est certain (précocité, sénilité, abus, inversion, etc.) mais que, quelle que soit la bonne conduite du chant, l'évolution biologique de l'individu peut se manifester très différemment selon les sujets :

— le timbre et le caractère de la voix suivent l'évolution de la maturité ;
— la voix conserve le même timbre et les mêmes caractéristiques ;
— certaines voix présentent des signes de vieillissement précoce, pour des causes extérieures au chant : les maladies de la digestion, en particulier, ont sur le chant de profondes répercussions.

## II. — Contraintes musicales

Le chanteur, soumis aux mêmes exigences que l'instrumentiste, n'a aucun repère mécanique pour assurer sa justesse d'intonation ; en outre, il exécute toujours de mémoire au théâtre, obligation particulièrement périlleuse lors des ensembles (jamais un instrumentiste ne joue « par cœur » la musique de chambre). Au théâtre encore, il est soumis à toutes les exigences du comédien, mais est prison-

(1) *Op. cit.*, p. 38.

nier d'un texte au débit très spécial, où les valeurs et les respirations dépendent plus souvent de la musique que du poème.

### III. — Contraintes théâtrales

Au concert, l'artiste doit veiller à ce que son expression corporelle ne traduise jamais les difficultés du chant, ce que la dispersion de l'attention rend moins primordial au théâtre. Mais d'autres contraintes l'y attendent, sans commune mesure avec celles de l'art du comédien. En effet, le jeu de l'artiste lyrique est lié à :

— la quasi-obligation de chanter face au public (raisons acoustiques, contacts avec le chef d'orchestre, etc.) ;
— la difficulté de chanter parfois au fond de la scène ou près des rideaux (1) ;
— la nécessité de régler son jeu sur la musique : les silences, les répétitions, le phrasé ralenti, peuvent impliquer une certaine emphase du geste ;
— l'impossibilité éventuelle de courir, s'asseoir, se coucher, etc. ;
— la conséquence sur la voix chantée des servitudes du théâtre (chaleur excessive, courants d'air, poussière, maquillage, costumes pesants, etc.) (2).

Enfin, n'oublions pas qu'on ne peut composer une troupe lyrique comme une troupe dramatique : les catégories vocales sont plus nombreuses que les emplois, la concordance entre le physique et la voix est loin d'être absolue, certains types de voix ne conviennent pas aux utilités, etc. Ces raisons ne font qu'ajouter aux difficultés qu'éprouve le futur comédien lyrique à faire l'apprentissage de son art.

### IV. — Contraintes acoustiques

Avant de réserver une étude à l'acoustique des salles, examinons-en les incidences directes sur le chant ; la qualité du chant dépend en partie de la

(1) Voir p. 31.
(2) Voir Raoul Husson, *Le chant*, p. 111 et sq.

facilité de son émission : plus l'attention du chanteur est axée sur le souci de la justesse musicale, moins belle est la note. Le manque de qualité souvent déploré dans les exécutions de musique contemporaine vient du fait que, l'éducation de l'oreille n'ayant pas suivi l'évolution musicale, priorité est donnée à la science musicale de l'interprète. Si la note à émettre se déduit malaisément du complexe sonore, le metteur en scène doit veiller à ce que le chanteur entende parfaitement l'orchestre.

Une bonne acoustique favorise la clarté (même excessive) des voix, mais une articulation extrêmement martelée peut aider une voix à passer la rampe, car un texte clairement énoncé satisfait toujours l'auditeur.

L'orchestre, dont la zone d'harmoniques est moins aiguë que celle du chanteur, et donc moins favorisée par l'acoustique, ne peut couvrir le chant que si le chanteur est insuffisant, le chef d'orchestre maladroit, ou l'orchestration mal faite.

L'assourdissement du chanteur (en dehors d'affections pathologiques) peut provenir temporairement d'une source sonore trop violente (partenaire rapproché, instrument bruyant, haut-parleur, etc.) tronquant son audition, et perturbant son contrôle de la justesse ; un élément vestimentaire peut avoir les mêmes conséquences : à l'Opéra de Paris, un récent costume de Méphisto comporte une véritable conque derrière la nuque de l'acteur, lui imposant un écho préjudiciable au chant. Enfin, si l'acoustique du local peut favoriser le chant ou lui nuire, il faut souligner que l'euphorie éprouvée dans une salle vide est souvent illusoire : ainsi, une répétition et une exécution publique ne peuvent jamais se dérouler dans les mêmes conditions acoustiques.

## V. — L'acoustique des lieux de spectacle

**1. La réverbération.** — Le temps de réverbération est celui que met à décroître un son défini : c'est, en termes courants, la durée limite de son écho. Il dépend d'abord de la dimension de la salle, de sa forme, mais aussi des matériaux qui la composent, certains absorbant le son, d'autres le réfléchissant.

L'expérience montre que le chant se satisfait le mieux d'une réverbération d'une à deux secondes : au-delà, le chanteur perd progressivement le contrôle de sa voix ; en deçà, et notamment à moins d'une demi-seconde, il doit modifier son émission pour ne pas risquer l'enrouement (c'est là un des écueils du travail en petit studio). Dans les deux cas, il peut perdre le contrôle de la justesse.

2. **Forme des salles.** — Les théâtres « à l'italienne » sont les plus nombreux ; leur forme circulaire s'inspira de celle des arènes antiques, et ils présentèrent dès l'abord d'exceptionnelles qualités d'audition : grand volume libre, équilibre entre les velours et les parois lisses, égale distance des spectateurs à la scène. La vocation de ces salles souffrit de leur agrandissement, car on augmenta le nombre de places sans visibilité, et on éloigna de la scène le public des loges ; on fit alors de l'ancien « parterre » le lieu privilégié où l'on convia paradoxalement ceux dont dépend la carrrière des chanteurs — directeurs, impresarios et critiques — alors que l'appréciation du spectacle y est rendue impossible par la proximité trop grande du chanteur et de l'orchestre : la voix « monte », et ce n'est pas seulement l'aspect économique du « paradis » qui séduit les amateurs de chant. L'acoustique de ces salles, très variable de l'une à l'autre, peut s'exercer de manière opposée sur le chanteur et sur l'auditeur : l'Opéra de Paris présente un rapport scène-salle idéal.

A) *Théâtres divers.* — L'aspect « velours et ors » du théâtre à l'italienne, ses places sans visibilité, son contexte social enfin ont éloigné de lui l'art moderne. On a tenté de lui substituer une architecture plus ou moins rectangulaire, dont le meilleur exemple est le théâtre wagnérien de Bayreuth (1876). Mais cette solution ne s'accommode que de petites salles ; sinon, trop nombreux sont les spectateurs éloignés, trop inégale la réverbération, trop grandes les surfaces lisses, trop variable l'audition d'une place à l'autre.

B) *Théâtres de plein air.* — Ils sont de deux sortes. Le théâtre « de verdure », toujours néfaste au chanteur, est un lieu impro-

visé, sans parois, et soumis aux variations atmosphériques. En revanche, les arènes et théâtres antiques présentent d'étonnantes qualités, dues à leur pourtour de pierre : les Grecs possédaient-ils déjà des connaissances acoustiques ? Largement utilisés pendant les festivals d'été, ces théâtres assurent une audition excellente à de nombreux spectateurs : les arènes de Vérone en accueillent jusqu'à 35 000 (alors que le *Festspielhaus* de Bayreuth ne comporte que 1 800 places).

3. **Le décor.** — Sa forme et sa matière retiennent plus ou moins la voix sur scène :

A) *Forme du décor.* — Le décor entièrement fermé est le plus apte à diriger la voix vers la salle. Même lors des scènes d'extérieur, on peut éviter au mieux la déperdition du son en coulisse ; dans l'un et l'autre cas, l'absence de plafond est une lacune.

B) *Matière du décor.* — Les bois, contre-plaqués et assimilés, offrent de satisfaisantes qualités réfléchissantes, mais les tissus (sièges, rideaux, costumes, etc.), absorbent considérablement le son, et il faut veiller à leur juste répartition. Jouer « dans les rideaux », c'est-à-dire sans décor bâti, réunit donc les pires conditions acoustiques (forme et matière), ce que l'on peut regretter, eu égard aux aspects pratiques et esthétiques de cette conception.

C) *La mise en scène.* — Elle doit se soumettre à ces lois pour maintenir cette condition première : l'intelligibilité du texte. Lorsque l'écriture ou l'orchestration la compromettent, il faut veiller tout particulièrement à la place imposée au chanteur sur scène.

4. **Rapports du chant et de l'orchestre.** — Lorsque au concert l'orchestre est sur scène, la voix n'a pas à franchir sa masse sonore, mais pâtit de la disposition étagée des instruments. L'Oratorio, conçu à cet effet, offre un dosage naturel idoine, mais si un opéra est joué ainsi, il faut réduire l'intensité de l'orchestre.

Au théâtre, le triple rapport plateau/fosse d'orchestre/salle est loin d'être toujours idéal : il arrive (c'est le cas de l'Opéra-Comique à Paris) que l'orchestre soit mieux entendu de la salle que du plateau. Il est pourtant indispensable d'assurer d'abord au chanteur une parfaite audition de l'orchestre, et on ne peut en réduire l'intensité dans un tel cas.

La meilleure solution reste évidemment celle adoptée à Bayreuth, où la fosse d'orchestre est isolée du public par une sorte d'auvent aux multiples et heureux effets : la sonorité de l'orchestre est réduite, moins dispersée, mais admirablement dirigée vers le chanteur. En outre, cet orchestre ne retient plus l'attention du public, et les contacts entre le chef, ses musiciens, et le plateau, sont facilités : on s'étonne qu'un siècle après sa conception, cette formule n'ait pas été reprise par tous les théâtres.

## Chapitre IV

# LE CHANTEUR ET SON ART

Nous avons analysé ce qui confère à l'art du chant son caractère d'exception. Les nombreuses contraintes qu'il subit, la subjectivité inévitable qu'engendrent ses grandeurs et ses faiblesses n'apparaissent pas toujours avec assez d'évidence à ceux dont dépend l'exercice de cet art.

1. **Les compositeurs.** — Ils ignorent souvent les possibilités exactes de la voix et ses réelles ressources expressives. Cet instrument, le plus fragile de tous, est soumis à leur totale fantaisie, car s'il existe des traités d'orchestration (précisant qu'on ne peut jamais obtenir de doubles notes à la flûte, de *vibrato* au piano, etc.), aucun traité n'expose de manière didactique et exhaustive :

— la soumission constante d'un rôle à un même type vocal.
— les notions de tessiture, usage des voyelles, diphtongues, etc.
— les rapports acoustiques avec l'orchestre (leur orchestration démesurée condamne bien des opéras du XX^e^ siècle), ainsi que les conditions d'intelligibilité du texte ;
— les notions de respiration, endurance, progression vocale, etc. ;
— la psychologie générale propre à chaque voix.

Un tel traité viserait moins à favoriser le chanteur qu'à garantir d'abord la compréhension du vers, à garder ensuite à la voix son caractère « vocal » : Mozart et Bellini écrivirent des œuvres, vocales, et très difficiles d'exécution ; mais Berlioz et les véristes ne ménagèrent pas la voix : *Paillasse* est plus facile à trahir qu'à bien chanter.

2. **Les pédagogues.** — Nous insistons et disons combien il serait nécessaire d'inclure dans la pédagogie du chant une éducation très poussée de l'audition musicale, liée à la connaissance de l'histoire du chant.

3. **Directeurs et Imprésarios.** — Pour des raisons sociales, financières, pratiques, ces professions ont peu à peu glissé du domaine musical à l'administratif. La disponibilité d'un artiste, ses qualités de comédien, sa faculté d'assimilation de la musique moderne, priment souvent la concordance de la voix et du rôle choisi. De nombreux directeurs ne savent plus jauger les possibilités d'un chanteur sur une simple audition en studio : le jeune chanteur s'entend habituellement répondre : « Débutez, puis je vous engagerai... »

Il lui faut alors accepter n'importe quel contrat et aborder ainsi des emplois qui nécessiteraient, au contraire, une solide expérience. Le chanteur et l'œuvre font ainsi, souvent, les frais de l'économie financière réalisée.

4. **Le chef d'orchestre.** — Il est le premier interlocuteur du chanteur (après le chef de chant : averti de tout ce qui touche au chant, ce dernier est le chaînon obscur et souvent irréprochable entre le pédagogue et le chef d'orchestre). Il lui faut connaître la psychologie très particulière de l'artiste lyrique (Toscanini lui-même terrorisait les chanteurs au point de leur enlever plus de la moitié de leurs

moyens !). En fait, le « chef de théâtre » doit, outre ses qualités professionnelles :

— veiller à laisser respirer le chanteur en toute occasion ;
— ne pas le fatiguer inutilement aux répétitions ;
— adapter éventuellement les nuances aux circonstances ;
— tenter de conserver un contact visuel avec le chanteur, en accord avec le metteur en scène ;
— être capable de faire face à tout imprévu : trou de mémoire du chanteur, fatigue de celui-ci, variations du *tempo*, etc.

Enfin, en cas de conflit entre chanteur et chef, s'il est bien connu que le public donne habituellement raison au premier, il n'en reste pas moins que toute réussite artistique dépend de leur étroite collaboration.

5. **Le metteur en scène.** — Nous déborderions le cadre de cet ouvrage en étudiant l'art de la mise en scène. Disons seulement que le metteur en scène ne doit jamais entraver l'art du chant, mais au contraire en assurer la meilleure correspondance plastique. Il ne doit en aucun cas se contenter de travailler en fonction du seul livret littéraire : il ne sera plus temps, lors des répétitions collectives, d'adapter sa conception aux impératifs musicaux qu'il aurait négligés ; il lui faut tenir compte des redites (ensembles, chœurs, reprises) qu'ignore le théâtre dramatique, et ne pas solliciter exagérément l'acteur lorsque l'exécution vocale est trop périlleuse.

Ce sont pourtant les impératifs acoustiques que négligent trop souvent les metteurs en scène, car la place occupée par le chanteur devrait toujours lui permettre :

— d'entendre l'orchestre s'il y a difficulté d'intonation ;
— de voir le chef s'il y a difficulté rythmique ;

— de se faire entendre s'il y a déséquilibre avec l'orchestre : le chanteur ne peut alors être placé au fond de la scène ni à proximité de matières absorbantes.

Il n'y a donc pas de mise en scène absolue, mais celle-ci doit s'adapter au chanteur, au lieu théâtral, et aux contingences ethniques. En toute occasion, il faut savoir utiliser la personnalité de l'artiste, au lieu de le contraindre à une action non ressentie.

6. **Le public et la critique.** — La carrière du chanteur en dépend en partie. Il n'y a pas de phénomène artistique sans la conjonction de trois foyers — création, interprétation, réception — et le choix de l'interprète revêt une importance trop souvent négligée : une œuvre n'est pas — ainsi qu'on le croit souvent — « transfigurée » par un interprète de génie, mais seulement trahie par un médiocre (on ne jugerait pas une toile d'après sa reproduction) ; un directeur de théâtre est comptable de la valeur de l'interprétation, devant le compositeur et devant le public.

Le critique musical doit être ainsi considéré comme un spectateur-pilote, révélant au lecteur s'il y a ou non trahison vis-à-vis de l'œuvre ; le reste est affaire de goût, d'éducation personnelle, parfois de réaction épidermique, en raison de la subjectivité engendrée par l'art du chant : pour certains, le timbre de la voix suffit seul au contentement, pour d'autres, ce magnétisme fait office de dangereux stupéfiant. On peut, soit préférer le tempérament exceptionnel, soit le souci de perfection, donner la priorité au chanteur ou à l'acteur, choix bien souvent contradictoires.

Le critique doit renseigner le public sur les défauts que nous avons recensés plus haut, sur les tricheries possibles (transpositions, omissions, coupures, etc.), ou sur les responsabilités incombant au chanteur, à l'orchestre, au metteur en scène. Il doit fustiger certains abus (il est curieux de noter que la célébrité d'une vedette hypnotise parfois le public et la critique, au point d'empêcher toute analyse

objective), doit expliquer pourquoi un artiste excelle dans une œuvre, échoue dans une autre, etc. Il faudrait donc que, par ses connaissances et son objectivité, le critique guide chanteur et public afin que soit mieux respecté l'art du chant.

7. **Style et interprétation.** — Il ne saurait y avoir de vérité absolue en cette matière, car trop de styles coexistent pour être aujourd'hui réduits à celui d'un seul interprète. Aucun artiste ne peut donc « avoir du style » à moins de n'imposer le sien, sorte de chant désengagé et désincarné, aux si diverses expressions musicales. S'il est possible de recréer la sonorité originelle des musiques anciennes grâce aux instruments d'époque (encore faudrait-il les jouer dans le contexte approprié), il n'est guère concevable, sauf en de rarissimes occasions, qu'un chanteur consacre sa vie à la reconstitution d'un seul et même style, quitte à en modifier son instrument vocal. Sans doute fut-il possible, jusqu'à une certaine époque, de plier sa voix à différents styles, mais quand bien même l'excellence de la technique vocale se serait-elle perpétuée, la multiplicité de ces styles interdit aujourd'hui à un seul interprète de les assimiler tous.

Il semble alors préférable de rechercher l'esprit de chaque œuvre dans un langage propre à exciter la sensibilité de son époque (qui admettrait de nos jours l'art de Sarah Bernhardt ?) en se référant toutefois à certaines constantes : constantes ethniques par-delà les âges, telles que le lyrisme italien ou la déclamation française ; constantes esthétiques, telles que genre dramatique ou genre élégiaque ; constantes liées à une personnalité accusée — Rossini, Verdi, Debussy, etc. Qui, en effet, oserait dire qu'il n'y a qu'un seul style classique, romantique, vériste... ?

Et pourtant, cet art, triomphe de l'irrationnel, ne compte-t-il pas de nombreux chanteurs dont le timbre, par sa qualité émotionnelle, atteint un pouvoir expressif, et une authenticité qu'aucune recherche musicologique ne pourrait suggérer ?

Car rien ne s'explique moins que l'art, et il est sans doute téméraire de disséquer ainsi l'insaisissable : il ne suffit pas de glisser dans un ordinateur le programme idéal pour voir surgir le chant le plus sublime. Bien souvent, le don pur, qu'il soit beauté de la voix, instinct du chant, ou noblesse du sentiment, peut nous contredire et démentir notre sèche analyse.

CHAPITRE V

# CLASSIFICATIONS VOCALES

## I. — Historique

La notion de classification vocale est née de la décadence du chant. A l'aube de l'opéra, chanteurs et cantatrices se partagent assez librement les emplois, et le castrat — être ambivalent — régente la vie lyrique pendant deux siècles, incarne au théâtre les rôles masculins et féminins, graves ou aigus, cependant que le chant choral se contente de voix « élevées » ou « graves ».

Avec les conquêtes sociales, un théâtre populaire réfractaire aux travestis conduit Mozart, à la fin du XVIII^e siècle, à caractériser les personnages en typant les voix. Mais, cinquante ans plus tard, celles-ci ont pris une telle extension qu'il devient difficile d'en fixer la typologie : la même cantatrice, à la fois contralto, soprano dramatique, et ingénue, chante *Cendrillon*, *Fidelio* et *la Somnambule* ; et le ténor, qui vient de supplanter le castrat dans la faveur des musiciens, interprète à tour de rôle *le Barbier de Séville*, *les Huguenots* et *Tannhäuser*.

Dans notre seconde partie, nous verrons comment

ce chanteur Protée a peu à peu fait place au spécialiste réclamé par notre époque ; dans notre exemple ci-dessus, le virtuose polyvalent du passé pouvait assimiler au sien propre, des types humains et vocaux aussi différents que le sont l'élégiaque Almaviva et le héros wagnérien, mais en atténuait sans doute ainsi le caractère particulier. Avec des moyens plus limités, son héritier saura mieux s'adapter à un genre précis : le théâtre y gagnera ce que le chant y aura perdu.

## II. — Conditions d'une classification

Avant de dresser le catalogue des différents types de voix, en confrontant à chacun un rôle et un interprète connus, précisons que :

— il ne peut y avoir de concordance absolue entre un type vocal actuel et un rôle conçu pour une tradition différente et disparue ;
— la classification varie d'un pays à un autre ;
— plus les catégories sont nombreuses, plus les types définis sont limitatifs : il est alors difficile de confronter à cette typologie restrictive de grands rôles et de grands interprètes ;
— cet essai ne saurait satisfaire également le musicologue, le professionnel et le phoniatre.

Notons aussi que la science n'a pu encore apporter d'aide véritable en ce domaine : après avoir renoncé à classer les voix selon la taille de l'individu ou selon la forme de ses cordes vocales, elle n'a pas réussi davantage avec la mesure scientifique du nerf de la phonation ; le « chronaximètre », conçu à cet effet, ne peut que confirmer un état vocal passager, moins bien que ne le ferait un pédagogue

averti. En outre, en délimitant trop de catégories (Raoul Husson propose trente-six tessitures différentes, comportant chacune des sous-notions d'intensité, timbre, et genre), le phoniatre ne définit que des archétypes : il semble au contraire que ce soit l'individu qui adapte sa morphologie à une codification empirique et non la nature qui le soumette entièrement : l'histoire du chant nous permet, en toute occasion, de vérifier que « la fonction crée l'organe ».

Nous tenterons donc d'expliquer, sinon de justifier, un vocabulaire parfois illogique, mais consacré par l'usage. Les voix sont classées de l'aigu au grave, puis éventuellement selon leurs principales particularités de timbre. A chaque tessiture correspondent quelques types hérités du passé. Dans la mesure du possible, nous tenterons de faire la part égale à chaque école de chant, et, pour mieux respecter la continuité naturelle entre les différents types, nous ne les cloisonnerons pas, et laisserons une certaine souplesse dans l'utilisation du tableau ci-après.

C'est avec une extrême prudence qu'il faudra interpréter les noms de chanteurs proposés à titre d'exemple ; aucun d'eux ne saurait se limiter au type de rôle qui lui est confronté, celui-ci n'étant que son domaine d'élection. En outre, l'égalité que nous laissons entre les différents pays fait que les noms de ces chanteurs, ainsi que les rôles définis, pourraient être envisagés collectivement : dans le premier exemple ci-après, les trois rôles (la Reine de la nuit, Lakmé et Lucie de Lammermoor) et les trois interprètes (Wilma Lipp, Lily Pons et Amelita Galli-Curci) citées définissent un même type vocal, envisagé différemment selon trois ethnies, et il en va souvent de même.

## Voix aiguë féminine : le soprano

| | Rôles | Interprètes | |
|---|---|---|---|
| Léger dit « Colorature » | La Reine de la nuit *(la Flûte enchantée)* | Mado Robin | Voix hors catégorie. |
| | Lakmé | W. Lipp | |
| | Lucie de Lammermoor | L. Pons | |
| | Gilda *(Rigoletto)* | A. Galli-Curci | En Italie au XIXe, on nommait « *coloratura*-dramatique » une voix étendue, à la facile vocalisation, dont le répertoire comprenait *Sémiramis, la Norma, la Traviata, le Trouvère*, etc. Aujourd'hui : M. Callas. |
| Lyrique léger | Sophie *(Chevalier à la rose)* | R. Scotto | |
| | Manon | R. Streich | |
| | Juliette | J. Micheau | |
| | Marguerite *(Faust)* | M. Freni | |
| Grand lyrique | Agathe *(Freischütz)* | J. Brumaire | |
| | Mimi *(la Bohème)* | E. Grümmer | On nomme *lirico-spinto* le soprano à l'aigu brillant et dramatique de *Tosca* ou du *Bal masqué* : M. Caniglia ou A. Cerquetti. |
| | Aïda | R. Tebaldi | |
| | Elisabeth *(Tannhäuser)* | R. Ponselle | |
| Dramatique | Gioconda | R. Crespin | |
| | Brünnhilde *(la Tétralogie)* | B. Nilsson | Type ancien : le Falcon. Voix étendue au grave épais. Rôles : Valentine *(les Huguenots)* ou Rachel *(la Juive)* : J. Rinella. |
| | Isolde | K. Flagstad | |
| Rôles intermédiaires | Leonore *(Fidelio)* | M. Mödl | |
| | Marguerite *(Damnation de Faust)* | S. Juyol | La Dugazon est une voix intermédiaire légère : J. Berbié. |
| | Eboli *(Don Carlos)* | R. Resnik | |

### Notice explicative

**Soprano léger.** — Improprement dit *colorature* : la décadence du chant ayant limité la *colorature* (virtuosité) au répertoire de ce soprano, il y a confusion entre les deux termes. C'est la voix la

plus aiguë, elle est très étendue (deux octaves et demi). Mozart écrivit jusqu'au *sol* aigu, nommé *contre-sol.*

Cette voix peut se contenter d'un faible volume, mais doit faire preuve de souplesse et virtuosité. Assez rare en Italie, elle est fréquente en France, en Allemagne et le fut autrefois en Espagne. De très rares voix dépassent la limite aiguë imposée : il leur faut ajouter des embellissements aux œuvres écrites pour faire valoir leurs notes exceptionnelles.

**Soprano lyrique léger.** — Ce n'est qu'un type intermédiaire et limitatif entre les deux catégories voisines. Il peut se contenter du *contre-ré*, et son volume est plus important que celui du soprano léger. Ces emplois reviennent souvent aux types vocaux voisins.

**Soprano lyrique. Grand lyrique. Soprano dramatique.** — Ces trois types possèdent des caractéristiques communes ; leur étendue est de deux octaves au moins *(ut, contre-ut)*. En général, la même cantatrice aborde ces trois catégories, soit simultanément, soit progressivement. D'un type à l'autre la tessiture s'abaisse, la puissance croît, la couleur s'assombrit.

Le véritable soprano dramatique doit disposer de notes graves très sonores (dans *Salomé* de Richard Strauss, l'héroïne chante un *fa* dièse grave *en dessous de la portée*). Le fréquent manque de souplesse de ce soprano ne témoigne que d'une technique insuffisante.

**Rôles intermédiaires entre soprano et contralto.** — L'usage n'a pas retenu de véritable catégorie pour ce soprano, à l'aigu moins étendu, au grave plus

riche. En Allemagne, où ces voix sont nombreuses, les cantatrices s'efforcent de choisir entre les deux catégories, ou bien chantent les deux répertoires. Dans la pratique, ces rôles intermédiaires sont chantés aussi bien par un soprano que par un contralto. Outre les trois exemples de notre tableau, citons encore : Didon *(les Troyens)*, Dorabella *(Cosi fan tutte)*, Santuzza *(Cavalleria Rusticana)*, Marina *(Boris)*, Octave, la Maréchale *(le Chevalier à la rose)*, Vénus *(Tannhäuser)*, Kundry *(Parsifal)*, Alceste, Iphigénie, etc. Mais il convient de noter que tous ces rôles furent écrits pour soprano.

**La colorature dramatique**, ou « soprano dramatique d'agilité », trouve son origine dans les œuvres de Haendel et dans certains rôles écrits par Mozart (Donna Anna, Fiordiligi). Rossini en étend le domaine dans *Sémiramis*, *Armide*, *Otello*, puis Weber dans *Obéron*. Bellini, Donizetti (voir p. 72) et Verdi (avec *Ernani*, *la Traviata*, *le Trouvère*, etc.) portent ce genre à son apogée. Ces emplois exigent des voix très étendues (au moins du la grave au *contre-ut*-dièse) et un certain potentiel dramatique allié à une grande virtuosité. On peut noter que, vers 1930, Frieda Leider était simultanément la meilleure interprète de Donna Anna et d'Isolde.

**La Dugazon.** Cet emploi est sans grand rapport avec ceux de Rosalie Dugazon. Le terme désigne une voix assez légère, mais de timbre volontiers épais. Elle chante Siebel *(Faust)*, Stephano *(Romeo)*, Cherubin *(les Noces de Figaro)*, Mignon, et, en général, de nombreux travestis du répertoire léger.

**La Desclauzas.** Ce terme désigne encore les emplois de duègne, religieuse, dame de compagnie, etc., de l'opérette et de l'opéra français : Marie Desclauzas (1840-1922) créa d'abord le rôle de Lange dans *la Fille de Mme Angot*, se retira du théâtre, et y revint, longtemps après, tenir ces emplois caractéristiques.

## Voix grave féminine

| | Rôles | Interprètes | |
|---|---|---|---|
| CONTRALTO ou Mezzo-Soprano | Charlotte *(Werther)* | C. Ludwig | Contralto (ou *mezzo*) « *coloratura* » : voix spécialisée dans les rôles à vocalises de Rossini (Rosine, Arsace, Cendrillon...), Bellini, Donizetti ou Meyerbeer. Ex. : C. Supervia, G. Simionato, M. Horne (v. p. 68). |
| | Amnéris *(Aïda)* | R. Gorr | |
| | Ortrude *(Lohengrin)* | E. Stignani | |
| | Carmen | M. Klose | |
| | Dalila *(Samson et...)* | S. Lefort | |
| | Ulrica *(Bal masqué)* | E. Höngen | |
| | Erda *(Tétralogie)* | | |

**La voix grave est le contralto.** Grâce à l'usage du registre de poitrine, c'est une voix longue : deux octaves et demi, du *mi* grave au *si*. La raréfaction de ce type vocal a accrédité le vocable de *mezzo-soprano* (ou *mezzo*), traduisible littéralement par « demi-soprano » (et qui aurait dû s'appliquer aux voix intermédiaires). Il s'agit alors d'une voix moins grave et plus claire que le véritable contralto, mais cette distinction revêt encore trop d'imprécision, et, en fait, la même cantatrice interprète toujours les rôles aigus et graves ci-dessus.

**Le contralto-colorature** n'est pas une catégorie, mais une spécialisation appliquée à certains rôles écrits par Cimarosa, Rossini, Bellini et Donizetti ; Meyerbeer écrivit encore pour cette voix le rôle de Fidès : il la fait vocaliser du *la* bémol au *contre-ut* (*le Prophète*, 1849).

Les rôles de l'époque classique ne peuvent entrer exactement dans cette catégorie : Monteverdi, Haendel, Gluck (c'est le cas pour le rôle d'Orphée), écrivirent pour les voix de castrats (voir p. 58).

Dans un enregistrement d'*Alcina*, opéra de Haendel, la cantatrice Teresa Berganza fait entendre un *ré* grave.

Les contraltos dont la voix est limitée dans l'aigu peuvent se produire au concert, ou trouver au théâtre de nombreux rôles de second plan, mais généralement intéressants par leur aspect dramatique.

## Voix aiguë masculine : les ténors

| | Rôles | Interprètes | |
|---|---|---|---|
| Haute contre | Œuvres de Lully, Campra, Rameau... | Tribou | De nos jours, les Anglais Deller et Oberlin ont tenté la résurrection des falsettistes. |
| | | Cuenod | |
| Léger — Lyrique « De grâce » « Aigu » léger | L'Astrologue *(le Coq d'or)* | | |
| | G. Brown *(Dame Blanche)* | Villabella | |
| | Gerald *(Lakmé)* | Mac-Cormack | Ces trois types légers sont parfois réunis en un seul : ce ténor chante en outre les oratorios de Bach, *la Somnambule*, et même *la Bohème* : Bonci, Gedda. |
| | Almaviva *(le Barbier de Séville)* | Schipa | |
| | Ottavio *(Don Juan)* | Dermota | |
| | Nemorino *(l'Elixir d'amour)* | Vanzo | |
| | Tamino *(la Flûte enchantée)* | Wunderlich | |
| Lyrique ou demi-caractère | Des Grieux *(Manon)* | Di Stefano | Types de voix disparus : 1° Dans *les Puritains*, type ancien de voix aiguë (voir p. 71). Sa meilleure approche actuelle : Alfredo Kraus ; 2° Rôles aigus dans *Guillaume Tell*, *les Huguenots*, etc., avec aigu en voix mixte (voir p. 69). |
| | Rodolphe *(la Bohème)* | Gigli | |
| | Roméo (... *et Juliette*) | Thill | |
| | Riccardo *(Bal masqué)* | Björling | |
| Dramatique ou *lirico-spinto* | Lohengrin | Völker | |
| | Aenée *(les Troyens)* | Corelli | |
| | Radamès *(Aïda)* | Luccioni | |
| | Sigurd | Vickers | En Allemagne, on nomme *Heldentenor* un type situé entre le dramatique et le fort-ténor. Il chante Tristan, Siegfried : L. Melchior. |
| | Otello | Beirer | |
| Fort ténor | Tannhäuser | Franz | |
| | Samson (... *et Dalila*) | | |

**Notice explicative**

La voix de ténor comporte de nombreuses subdivisions, quoique son étendue ne varie pratiquement pas : deux octaves jusqu'au *contre-ut*. Quelques rares opéras demeurés au répertoire donnent encore l'occasion de faire entendre des notes plus aiguës : un *ré* dans *le Postillon de Longjumeau* (Adam), *les Puritains* (Bellini) ou *Robert le Diable*, un *ut* dièse dans *la Favorite*, *les Huguenots*, etc. D'autre part, de telles notes sont souvent ajoutées *ad libitum* par les interprètes, dans *le Trouvère*, *la Damnation de Faust*, etc.

**Ténor léger.** En France, ce terme a deux sens. Il désigne une voix brillante à l'aigu facile, ou au contraire le « ténor de grâce » des Italiens, celui de Mozart et Rossini, voix au médium assez étoffé et à l'aigu limité au *si* bémol. Il peut chanter également les rôles d'opérette : Coutançon *(la Veuve joyeuse)*, Grenicheux *(les Cloches de Corneville)*, Antonin *(Ciboulette)*, etc.

**Ténor lyrique.** Sa voix est plus large, mais son timbre conserve une nuance de charme. Sauf en Allemagne, le *contre-ut* est de rigueur.

**Ténor dramatique** (en Italie *lirico-spinto*). C'est une voix claire au timbre incisif, à l'aigu éclatant. Comme nous l'avons vu pour le soprano, on « naît » rarement ténor dramatique, mais on le devient.

En Italie on confie au *lirico-spinto* les emplois créés par Nourrit (voir p. 69).

**Fort-ténor** (ou « ténor central »). Cette voix, moins claire, est devenue rarissime ; elle exige un volume sonore important, le grave et le médium en sont larges, l'aigu peut en être limité au *si* bémol.

**Heldentenor.** C'est un ténor à caractère héroïque. Sa voix doit conserver une certaine souplesse, et sa tessiture est plus aiguë que celle du fort-ténor. A son répertoire wagnérien, il ajoute, notamment, quelques opéras de Richard Strauss : *Salomé*, *Ariadne*, etc.

## Voix grave masculine

| | | Rôles | Interprètes | |
|---|---|---|---|---|
| Barytons | « Léger » « Martin » « Viennois » | Marouf | C. Maurane | Rôles également chantés par des ténors. |
| | | Pelléas | J. Jansen | |
| | | Ange Pitou *(la Fille de Mme Angot)* | W. Clement | Nombreux concertistes dans cette catégorie. |
| | | Danilo *(Veuve Joyeuse)* | | |
| | « Verdi » | Figaro *(le Barbier de Séville)* | R. Massard | Le rôle de Figaro (Rossini), conçu pour un « bouffe » est attribué de manière variable. |
| | | Valentin *(Faust)* | T. Ruffo | |
| | | Rigoletto | H. Schlusnus | |
| | Baryton-basse ou baryton d'opéra | Wolfram *(Tannhäuser)* | E. Blanc | Le baryton et la basse « bouffes » doivent posséder des qualités d'acteur et une grande volubilité : Leporello *(Don Juan)*, Bartholo *(le Barbier)*. Interprètes : Baccaloni, Corena. |
| | | Grand-Prêtre *(Samson et Dalila)* | P. Cabanel | |
| | | Scarpia *(la Tosca)* | P. Schöffler | |
| | | Wotan *(la Walkyrie)* | Th. Adam | |
| Basses | « Chantante » | Boris Godounov | F. Chaliapine | En Allemagne on en note un type plus grave : le baron Ochs *(Chevalier à la rose)*, Osmin *(l'Enlèvement au sérail)*. Interprète : K. Böhme. |
| | | Méphisto *(Faust)* | C. Siepi | |
| | | Philippe II *(Don Carlos)* | A. Kipnis | |
| | | Gurnemanz *(Parsifal)* | J. Greindl | |
| | « Noble » ou « profonde » | Ramfis *(Aïda)* | G. Neri | |
| | | Hunding *(Walkyrie)* | G. Frick | |
| | | Zarastro *(la Flûte enchantée)* | J. Nivette | |
| | | Le Cardinal *(la Juive)* | | |

**Rôles intermédiaires entre ténors et barytons.** Il n'y a pas de catégorie vocale correspondant à cette conformation naturelle, et une distinction est faite entre « clef de *sol* » et « clef de *fa* ». Toutefois, le théâtre offre à ces voix des rôles secondaires et le concert est leur domaine d'élection. Notons que les rôles indiqués ci-contre sont écrits en clé de *sol* : certains ténors se les approprient ; en échange, les barytons s'emparent des rôles que Franz Lehar écrivit pour ténor (*le Pays du sourire*, *Paganini*, etc.).

**Baryton-Martin.** Voix typiquement française, claire et souple, dont l'aigu s'étend jusqu'au *la*.

**Baryton d'opéra-comique.** De tessiture restreinte et de faible volume vocal, il est moins une voix qu'un emploi de théâtre, et permet d'intéressantes compositions. Au disque et sur les grandes scènes, ces emplois sont attribués à des interprètes de plus grand renom (Michel Dens, Gabriel Bacquier).

**Baryton-Verdi.** Voix souple, mais éclatante dans l'aigu ; on exige de lui presque deux octaves (*la* grave, *la* bémol aigu).

**Baryton-basse.** Il n'y a pas de frontières précises entre les divers barytons et basses, et les chanteurs interprètent les rôles de plusieurs catégories : en France, René Bianco chante les « Verdi » et les baryton-basses ; en Allemagne, Hans Hotter chante Wotan, Marke *(Tristan)* — rôle de basse — et le Hollandais. Parmi ces nombreux rôles intermédiaires, citons encore Don Juan, Athanaël, Nilakantha, Saint-Bris *(les Huguenots)*, Méphisto *(la Damnation de Faust)*, Pizarro *(Fidelio)*, Sachs *(les Maîtres chanteurs)*.

**Basse chantante.** Assez proche de la précédente catégorie, elle lui emprunte de nombreux rôles ; elle dispose d'un *fa* grave, et son caractère est volontiers lyrique, au contraire du baryton-basse plus fréquemment dramatique.

**Basse noble,** « profonde » ou « Nivette ». Voix très étendue (*ut* grave, *fa* aigu) elle est rare en Italie, plus fréquente dans les pays nordiques et les chœurs orientaux : notons que l'opéra russe emploie le baryton-basse plutôt que la basse noble.

### Notice sur les voix masculines

1. **Types disparus.** — Le ténor de l'époque ancienne était sans rapport avec le nôtre, et, jusqu'en 1840, il ne chantait l'aigu qu'en voix de tête. L'attribution moderne de ses rôles ne peut être qu'arbitraire : ceux de Nourrit (*les Huguenots*, *le Comte Ory*, etc.) échoient soit à un « léger », soit au *lirico-spinto*, ou bien encore à une voix de faible médium et à l'aigu brillant (en France, Tony Poncet). Il en est de même pour les rôles du ténor Rubini (voir p. 71).

En France, à l'époque classique, on classait ainsi les voix de l'aigu au grave : haute-contre, taille (ténor grave), basse-taille (baryton), basse. Le haute-contre usait de la voix de poitrine, de la voix mixte, ou de la voix de tête, tandis que le « falsettiste » utilisait le fausset sur toute son étendue vocale.

2. **Emplois de théâtre.** — On nomme « Trial » ou « ténor de caractère » certains rôles de composition et leurs interprètes. Ces rôles sont comiques ou non, parlés ou chantés : Hadji *(Lakmé)*, L'Arithmétique *(l'Enfant et les sortilèges)*, Goro *(Butterfly)*, Le domestique *(les Contes d'Hoffmann)*, Ménélas *(la Belle Hélène)*, etc. Le « Laruette » est une variété de trial, plus grave.

En Allemagne on nomme « ténor-bouffe » un emploi comparable, mais nécessitant des moyens vocaux plus importants : Mime *(la Tétralogie)*, Chouisky *(Boris)*, Basile *(les Noces de Figaro)*, etc. Dans tous les cas, ces emplois exigent de grandes qualités de comédien, et il est fréquent de voir des artistes lyriques de premier plan s'orienter vers ces rôles en fin de carrière.

Notons encore que les termes de « première chanteuse » ou de « premier ténor » ne sont que des distinctions de préséance au sein d'une troupe lyrique, et ne concernent guère que leur contrôleur financier. Nous avons, de même, éliminé les termes de « chanteur d'opéra » ou « d'opéra-comique », appellations assez imprécises en dehors de la géographie parisienne. De son côté, la province française conserve encore un vocabulaire en voie de disparition, et ne valant à la rigueur qu'à l'intérieur d'une troupe constituée (ingénue, divette (1), jeune premier, etc.).

## III. — Anomalies des typologies vocales

Il existe, en principe, un rapport entre le timbre, la tessiture et l'intensité : voix claire de tessiture aiguë d'une part, voix sombre de tessiture grave, souvent plus large, d'autre part ; mais, soit par un caprice de la nature, soit par une mauvaise conduite vocale, ce rapport n'est pas toujours observé :

1. **Contradictions entre timbre et tessiture.** — Certaines voix très claires n'ont pas toujours la tessiture aiguë supposée, mais leur timbre s'accommode mal d'un emploi très dramatique ; citons Teresa Stich-Randall, Raoul Jobin, Vanni Marcoux.

Au contraire, lorsqu'une voix de caractère plus sombre est très étendue dans l'aigu, ses emplois y gagnent en intensité dramatique ; citons Maria Callas, Martha Mödl, René Bianco, Helge Roswaenge, etc.

2. **Contradictions entre timbre et intensité.** — L'auditeur peut être surpris de l'intensité déployée par une voix très claire ; citons notamment Maria Caniglia, Ebe Stignani, Jose Luccioni, Giuseppe di Stefano.

(1) La véritable divette doit jouer et chanter tous les rôles d'opérette, quelle qu'en soit la tessiture.

En revanche, certains chanteurs ne disposent pas toujours à la scène de la puissance requise pour les emplois dramatiques correspondant à leur timbre ; citons Suzanne Danco, Mario del Monaco, Boris Christoff, et de très nombreux chanteurs contemporains séduits par les avantages phonogéniques d'une voix sombrée, celle-ci étant nettement plus favorisée par le disque que la voix claire.

## IV. — Évolution et changements de catégorie

L'évolution du goût, les conséquences d'un véritable « transformisme » de la voix, c'est ce qui sera exposé dans la seconde partie. Il paraît néanmoins opportun de signaler ici quelques traditions.

Tenant parfois de la pure fantaisie, parfois de différences ethniques, ces mutations n'ont souvent pour raison que le simple désir d'un artiste d'annexer à son répertoire un rôle séduisant : témoin le rôle de Rosine, écrit pour un contralto *colorature*, emprunté par la *colorature* dramatique, puis devenu l'apanage du soprano léger, moyennant seulement d'infimes transformations ! (Sauf en France, les deux versions coexistent aujourd'hui.) Profitant de son prestige et de la disparition de la *colorature* dramatique, ce soprano léger s'est longtemps adjugé maint opéra — *Trouvère*, *Norma* — et, bien que cette tradition soit aujourd'hui pratiquement abolie (peut-être plus du fait de la disgrâce du soprano léger que par souci d'authenticité), on persiste, en France, à confier *la Traviata* de Verdi (rôle de Violetta) à cette voix, privant ainsi le rôle de l'essentiel de son contenu émotionnel.

L'incompatibilité entre écoles de chant provoque de plus importantes transformations. Souvent pauvres en notes graves, les chanteurs lyriques

français ne peuvent aborder le répertoire germanique conçu pour leurs homologues allemands, et seules des voix dramatiques peuvent, chez nous, s'acquitter des rôles d'Elsa ou Lohengrin, Florestan *(Fidelio)* ou Agathe *(le Freischütz)*. Mais est-ce la prolifération des voix légères ou simplement le goût des Français qui modifie tant de rôles italiens ? En dehors des sopranos légers, ce sont aussi des voix trop aériennes qui se réservent les emplois de Mimi, Lola, et, chez les hommes, les rôles écrits par Verdi et Puccini ; il est vrai qu'en échange les Italiens confient l'opéra français à leurs voix dramatiques : ce sont elles qui chantent Marguerite et Faust, Nadir (*les Pêcheurs de perles*, dont un des airs est édité en Italie un ton plus bas !), Arnold, Micaela, Mignon, etc.

La disparition de certains types vocaux a pu autoriser toutes les extrapolations : rappelons seulement que *le Comte Ory* et *Arnold* furent écrits pour le même ténor, *les Puritains* et *la Somnambule* pour un même autre, Amina *(la Somnambule)* et *la Norma* pour la même cantatrice ; ces rôles sont aujourd'hui partagés entre des types vocaux fort différents. Enfin, *le Figaro* de Rossini, écrit simplement pour un « chanteur-Bouffe », est trahi avec un bonheur égal par le baryton-Verdi italien et le baryton-Martin français, chacun en faisant un prétexte à d'imprévues variations étalant la splendeur vocale de son registre aigu !

Quant aux voix de l'époque classique, elles différaient tant des nôtres qu'il est bien difficile de savoir pour quelles catégories écrivit Gluck : soprano dramatique, soprano lyrique et *mezzo-soprano* se partagent les rôles d'Alceste ou Iphigénie, et les ténors léger, lyrique ou dramatique, se disputent ceux d'Admète ou de Pylade.

Enfin, bien des facteurs humains présidèrent à l'écriture de certains rôles ou au choix des interprètes originaux ; ce n'est, par exemple, qu'une artiste adroite qui créa Carmen : soprano ou contralto ? la querelle ne sera jamais tranchée.

De même, si le rôle de Mélisande échut à une très grande voix servant *la Traviata* et *Salomé*, la personnalité de l'artiste y était pour beaucoup... Et ne parlons pas de celles qui, plus tard, peu douées vocalement, prirent seules l'étendard de la mélodie française !

En définitive, ce sont les compositeurs et interprètes qui, par leur influence réciproque, ont écrit la véritable histoire de l'Art du chant.

DEUXIÈME PARTIE

# *ÉVOLUTION DES STYLES DE CHANT*

---

CHAPITRE PREMIER

## DEUX SIÈCLES DE BEL CANTO (1600-1800)

### I. — De l'Antiquité à la naissance de l'opéra

Les témoignages graphiques ne nous renseignent que partiellement sur l'Antiquité, et sur son art, souvent fait d'improvisations : des aèdes homériques aux trouvères et *minnesänger* médiévaux, et jusqu'à la naissance de l'opéra, compositeur et interprète n'ont fait qu'un, à peu d'exceptions près.

Cependant, il apparaît qu'il exista toujours un antagonisme, opposant un chant au pouvoir d'émotion purement sonore (qualité du timbre, perfection technique, richesse des ornements), à un autre, plus intellectuel, où le verbe a priorité sur le son. Entre ces deux extrêmes (chant orné, d'une part, chant syllabique, de l'autre), certains compositeurs, certains courants ethniques surent créer une heureuse osmose.

Le chant orné, déjà connu des Egyptiens, semble nous être arrivé par plusieurs chemins : à travers le monde arabe, il exerça son influence sur les chants

du sud de l'Europe (Espagne musulmane, en particulier) ; par les chants mélismatiques des premières communautés chrétiennes, puis par Byzance et son rituel pompeux, il s'infiltra à la base même du chant grégorien. Le chant syllabique, lui, appartint aux tragiques Grecs, ainsi qu'aux poètes médiévaux, auxquels une éducation vocale insuffisante interdisait la vocalise. C'est à lui que souscrivirent plus tard Gluck, Schumann, Moussorgsky ou Debussy, alors que Mozart et Verdi surent allier les deux formules.

Mais l'histoire de la musique vocale n'est que celle de la lutte pour la suprématie du son ou du verbe : d'une part, un acte incantatoire, propre à toutes les religions, et devenu peu à peu un plaisir esthétique ; d'autre part, un acte de raison pure. L'Eglise ne cessa de réclamer le second, tout en favorisant discrètement le premier. En fait, laïcs et croyants se préoccupèrent très tôt du chant : dès le VII^e siècle, il est fait mention de chant « de poitrine, de tête ou de gorge », puis d'un *vibrato* bien différencié du trille. Les puissants moyens scolastiques de l'Eglise aident alors les progrès de la technique vocale ; les quelques vocalises de l'*Amen* et du *Kyrie* s'étendent à l'*Alleluia*, et le « Jubilus » d'*Alleluia* devient, pour l'officiant, sur la seule voyelle A, prétexte à de longs et savants commentaires : au XI^e siècle, on y observe de véritables cadences de virtuosité de quelque deux cent cinquante notes !

Il est, certes, surprenant que le chant d'Eglise, quoique guttural et dépourvu de *vibrato*, soit ainsi devenu l'expression la plus luxuriante de l'art vocal ; et on admet généralement que les Jubili d'*Alleluia* sont à l'origine des plus voluptueux excès de virtuosité du bel canto : faut-il voir dans l'adhésion de la musique italienne au chant orné, en dehors d'un riche moyen d'expression dramatique, le vain souci d'un luxe sonore, ou plutôt un besoin naturel de « jubilation » vocale ?

## II. — Le bel canto originel

On appelle volontiers bel canto tout l'opéra italien, refusant ainsi à Schubert ou Fauré cet idéal de « beau chant ». Voyons donc ce que renferme ce

concept, aussi arbitraire que le sont ceux de « Nouveau Monde », « Grand Siècle » ou « Belle Epoque ».

Nommé d'abord *buon canto* (bon chant), il désigne moins un répertoire qu'un style de chant né avec l'opéra, à l'aube du XVII^e^ siècle. En 1602, Giulio Caccini le décrit comme un style expressif soumis au poème, par opposition à l'exubérance musicale de la polyphonie, dont l'enchevêtrement vocal nuisait à la compréhension du vers. Des « points d'orgue » (ou « passages ») sont concédés à l'interprète, qui peut y faire valoir sa science de l'improvisation et sa virtuosité, garanties absolues d'une éducation suffisante, indispensable à la traduction des moindres inflexions du poème. On peut voir dans cette concession à l'interprète, l'origine des cadences du concerto de soliste, de Mozart à Brahms.

Les premiers défenseurs du bel canto sont, comme Caccini ou Peri, à la fois compositeurs et interprètes, ou bien prennent conseil auprès de Vittoria Archilei (1550-1618), authentique génie de l'improvisation vocale, et cela nous vaut de retrouver d'exactes notations d'ornements alors utilisés, et des indications précises de *vibrato*, *tremolo* ou trille. On ne distingue alors aucune exigence d'étendue vocale, aucun essai de typologie.

Monteverdi fut l'homme providentiel de ce bel canto. Ecrivant déjà pour la voix de basse (Caron dans *Orfeo*), employant la *colorature* (l'air *possente spirto* est le modèle du genre orné), il sut, grâce à sa richesse expressive souveraine, réaliser dès l'abord une union parfaite des chants syllabique et orné et put se contenter d'un soutien orchestral assez restreint. Mais, pour laisser supporter au chant l'entière responsabilité dramatique, il fallait une conjonction rare entre créateur et interprètes.

Elle ne se retrouva plus : de bons artisans manièrent des formules de plus en plus stéréotypées, inégalement servis par des chanteurs dont l'expression s'effaça progressivement devant une virtuosité envahissante ; l'opéra italien ne devint qu'un étalage de prouesses vocales soutenues par un accompa-

gnement inconsistant. Plus encore que les Cesti, Cavalli, Scarlatti ou Pergolese, ce sont, en fait, Bach et Haendel qui mirent le mieux en valeur la matière même du bel canto, en l'enserrant dans un précieux écrin, et en se refusant à l'ériger comme une fin en soi. Leurs oratorios, opéras, et cantates demeurent le meilleur achèvement du bel canto avant que Mozart et Rossini ne lui impriment de nouvelles directions, ou que Bellini ne voue, de nouveau, à l'art du chant le culte que lui avait rendu Monteverdi.

## III. — Les castrats

En ce temps où plusieurs centaines d'opéras contaient sans cesse les mêmes épisodes de la mythologie, il n'est pas étonnant que les interprètes aient été le seul attrait du public, et avant tout, le plus irrationnel, le plus fascinant d'entre eux, le castrat.

Destinée à conserver à l'adulte sa voix d'enfant, la castration s'apparente, autant qu'au chant, à la sociologie. Connue dès l'Antiquité, elle est en honneur dans les chœurs byzantins, s'étend peu à peu à l'Europe entière, supplantant progressivement l'usage du *falsetto* artificiel, dont l'Espagne, avant la France, avait fait son orgueil. En arrêtant le développement du larynx vers la huitième année, cette opération permettait l'épanouissement de la voix enfantine, à laquelle la maturité conférait alors un éclat, une beauté et une pureté inconnus chez les autres voix.

Formés dans des séminaires spéciaux, ces élèves acquéraient en dix ou douze ans d'études une maîtrise musicale sans pareille, et une virtuosité dont les caractéristiques les plus marquantes étaient la vélocité et la longue tenue de souffle ; notons que leurs études vocales se déroulaient selon de pures

méthodes instrumentales, et que les exercices de virtuosité et de tenue de son, par exemple, différaient peu de ceux des flûtistes. Il en sera ainsi jusqu'aux environs de 1800, et il semble bien que les problèmes d'émission vocale aient ainsi été résolus sans peine. Pendant deux siècles, l'écriture fut la même pour la voix que pour l'instrument, et il n'est pas étonnant de constater que les plus célèbres professeurs de chant furent, non des chanteurs, mais des compositeurs, tels que Nicola Porpora.

S'il est difficile de savoir ce qu'étaient ces voix (sopranistes ou contraltistes, les castrats possédaient, outre une étendue atteignant parfois trois octaves, un timbre cristallin, percutant, au grand pouvoir expressif), il est plus aisé de juger la société qui admettait, voire encourageait, une telle monstruosité. Personne n'était dupe des fables inventées par des parents trop cupides, cherchant à justifier de telles ablations, officiellement réprouvées par la loi. Car, à ceux que la mutilation ne rendait pas virtuoses, il restait peu d'issues, sinon celle de la prostitution masculine, alors fort à l'honneur à Naples (1).

La papauté fut également l'alliée des castrats : Clément VII avait exclu les hommes mariés des chœurs de la Chapelle Sixtine ; en 1588, un nouveau bref y introduisit les castrats, tandis qu'on ne tardait pas à chasser les femmes des scènes romaines, en raison de leur inconduite, et cet exemple, largement suivi, assura définitivement le triomphe du castrat. L'Europe, Allemagne et Angleterre en tête, se mit alors au diapason italien, et chaque prélat, chaque souverain eut bientôt son protégé,

(1) Il ne semble pas que les castrats aient été spécialement portés à l'homosexualité. On assure, au contraire, qu'ils furent des partenaires sans danger, fort appréciés du « beau sexe »...

sauf en France, malgré les efforts de Mazarin dans ce sens : sursaut du goût et du bon sens, ou extrême tartufferie d'une noblesse dissolue ? On ne sait, mais cette méfiance envers les moindres manifestations du lyrisme italien ne faisait que retarder, sinon compromettre à jamais la création d'une école de chant française...

Mais où résidait le bon sens dans ce théâtre insipide où « hommes » et femmes incarnaient indifféremment les emplois masculins et féminins, parfois dans l'habit de leur sexe et non du personnage ? En costume de leur temps (César ou Orphée paraissaient en bas de soie et escarpins vernis), ces « vedettes » exigeaient une entrée sur mesure, qui à cheval, qui suivi d'un négrillon, qui sur un chemin en pente, pour entonner leur air favori, extrait d'un autre opéra ou dû à leur propre plume ! Il ne faudrait pas néanmoins réduire l'art des castrats à ces seules extravagances, et il y eut parmi eux plus de véritables artistes que l'on n'en connut à d'autres époques. Leur stupéfiante technique et leur formation musicale en firent des interprètes raffinés, leur virtuosité dépassa celle des instrumentistes, et Beethoven les citait encore en exemple ; Monteverdi leur dut beaucoup, et Baltasare Ferri (1610-1680) fut le plus grand artiste du siècle, au point que des souverains en guerre se le « prêtèrent » ! Parmi tant de noms illustres, et à titre d'exemple, retenons celui de Carlo Broschi, dit Farinelli (1705-1782) ou « le chanteur des rois » (1).

Elève de Porpora, il est, à moins de vingt ans, le virtuose le plus réputé de l'Europe, et, chanter cent cinquante notes d'une seule haleine est un jeu pour lui. Vaincu pourtant en un tournoi vocal par Bernacchi, il parfait avec lui sa formation sur le plan musical et expressif ; en 1734, à Londres, admira-

(1) René Bouvier, *Farinelli*, éd. Albin Michel.

teurs, admiratrices, et compositeurs se l'arrachent à prix d'or. Il sauve un instant Haendel de la ruine, puis, en 1737, se fixe en Espagne auprès de Philippe V, dont il guérit la « mélancolie » en lui chantant chaque soir, et pendant dix ans, les quatre mêmes airs. Devenu son conseiller politique favori, il fonde l'Opéra de Madrid, dont il fait l'un des plus modernes d'Europe ; nommé chevalier de Calatrava par Ferdinand V, il se retirera à Naples, sacrifiant avec talent à la musique instrumentale, honoré par tous pour son art et sa probité.

Pour évoquer tant de gloires justifiées (et de fortunes que n'amassent pas aujourd'hui les vedettes de l'écran), citons aussi le contraltiste Guadagni, créateur de l'*Orphée* de Gluck ; notons que Mozart écrivit *Lucio Silla*, *Idoménée*, *la Clémence de Titus*, et de nombreuses cantates pour ces voix ; rappelons que Beaumarchais cita Caffarelli dans son *Barbier de Séville*, que Crescentini — décoré par Napoléon — enseigna les magies du chant à Bellini. Wagner, lui-même, songea un instant à faire créer le rôle de Klingsor par Mustafà, directeur de la Chapelle Sixtine ; enfin, Alessandro Moreschi (1858-1922) enregistra de précieux documents en 1902.

Mais le dernier à paraître effectivement sur scène avait été Giambattista Velluti (1780-1861) ; en 1825, Meyerbeer lui écrivit encore *le Croisé en Egypte*, après que Rossini lui eut confié *Aurélien à Palmyre*, en 1813 : l'histoire fixe à cette date la fin de leur règne, car Rossini, dit-on, déçu par Velluti, lui imputa la chute de son œuvre, et décida de réduire la liberté alors accordée aux chanteurs, portant ainsi un coup fatal à la virtuosité. Pouvait-il d'ailleurs en aller autrement après la Déclaration des Droits de l'Homme ?

Stendhal, grand amoureux du chant, regretta longtemps cette sentence ; il est au moins certain que cet art merveilleux déchaîna, deux siècles durant, un fanatisme désormais disparu.

## IV. — La suprématie italienne

Elle se manifesta davantage par son influence sur le chant européen que par de nombreux chefs-d'œuvre. Aucun interprète ne pouvait rivaliser avec le castrat, dont le ténor, alors

naissant, n'offrait qu'une pâle contrefaçon, sauf en France, où le haute-contre était roi ; et si Giuseppe Boschi plaida auprès de Bach et Haendel les pouvoirs d'expression et de *colorature* de la basse, sa brillante carrière ne suscita aucune émulation notable.

L'opéra italien envahit alors l'Europe, et le chant semble n'avoir d'autre patrie que la Péninsule, dont les conservatoires (Naples posséda les premiers du genre) dispensent leur enseignement aux aspirants venus de l'Europe entière. Impuissantes à disputer au castrat une part de sa renommée, les cantatrices en sont réduites à s'imposer par leurs scandales ou leurs rivalités : Haendel tire profit de celle des Cuzzoni et Bordoni, Mozart soutient la Portugaise Todi contre l'Allemande Mara, dont il déplore la froideur et l'aigu strident. En outre, ces voix sont semblables et courtes : moins de deux octaves ; la voix grave ne sert qu'aux utilités, aux chœurs, à l'*oratorio*, aucune interprète de marque ne l'imposant à l'attention, sinon Vittoria Tesi ; pourtant, Naples atteste que l'Anglaise Billington vocalise sur trois octaves : une nouvelle passion venait de naître, celle de la note aiguë. En 1720, Faustina Bordoni avait, la première, atteint le *contre-ut* ; bientôt, Caterina Gabrielli (1730-1781) — le premier « monstre sacré » du chant ? — donne un *contre-fa* « en *falsetto* » (voir p. 19), et les voix suraiguës féminines foisonnent soudain, comme par miracle : Mozart saura exploiter cette nouveauté.

## V. — Le nationalisme français

Les caractéristiques d'une langue peu propice au chant excusent-elles la vieille réserve contre l'exubérance vocale italienne ? Toujours est-il que l'on se targue déjà de style et de vérité dramatique ; on discute ferme de la querelle du verbe et du son, tandis que le goût du « comme il faut » s'insurge

contre l'impudeur des Italiens. L'opéra devient le genre noble, l'opéra-comique, un genre inférieur, et l'opéra italien, assez suspect, tient son sabbat au Théâtre italien de Paris... Si l'on excepte l'osmose rossinienne, cet état d'esprit n'a guère changé en trois siècles.

Mazarin, après Mersenne, n'ayant pu imposer l'opéra italien, Lully — un Florentin — devint le créateur du chant français... Collaborateur de Molière, amoureux de la tragédie antique, il amplifia, par la musique, les accents naturels du vers, créant la déclamation lyrique française, sorte de récitatif élargi dont Debussy retiendra certains principes. En Marthe Le Rochois (1650-1728), créatrice de notre première école de chant, Lully n'entrevit qu'une « Champmeslé lyrique » ; or, la tragédie, en butte à la grandiloquence, à l'exagération des accents, à la manie de copier les intervalles musicaux, était alors surnommée le *Urlo francese* (Hurlement français) : si l'on rappelle aussi l'interdit visant le *vibrato*, on ne peut avoir qu'une piètre idée de ce style vocal. En fait, la basse Beaumavielle, la taille Dumesny furent avant tout de remarquables tragédiens aux accents sûrs.

Après Lully, le créateur, le Provençal Campra apporta une bouffée d'italianisme au chant, écrivit *Tancrède* pour la Maupin (mi-contralto, mi-hermaphrodite), et prépara la voie à Rameau. S'éloignant de la conception lulliste, Rameau s'attacha à la musicalité de sa langue, plutôt qu'aux vers d'une mythologie de Cour. S'il pensait « vocal » et « lyrique », c'est qu'il disposait soudain de fort belles voix (les Marie Antier, Lemaure, Pellissier, Marie Fel), témoin Pierre Jelyotte (1713-1797), le premier, par son art et par son chant, à mériter le nom de ténor.

Lorsque Gluck arriva à Paris, il y trouva enfin une école de chanteurs formés à la tragédie et au

chant par le double héritage de Lully et Rameau. Allemand rompu à l'opéra italien, féru de tragédie grecque, il se fixa pour but de préserver l'opéra français de l'influence transalpine, mais lui insuffla néanmoins l'italianisme de Monteverdi, et sépara nettement le récitatif expressif d'un *aria*, de coupe italienne, mais exempt de vocalises. Ne touchant pas au vers, il conféra toutefois au chant une valeur émotionnelle intense, suscitant cette école de chant dont s'inspira Berlioz.

La progression fut lente : Henri Larrivée passe pour avoir été le seul qui chantât juste à l'Opéra, mais Joseph Legros, de ténor maladroit qu'il était, devint un interprète de grande classe, et Sophie Arnould, Rosalie Levasseur, une Saint-Huberty, une Maillard et enfin Caroline Branchu créèrent peu à peu le grand style lyrique français.

## VI. — La synthèse mozartienne

Entre la déclamation gluckiste et le bel canto, s'était fait jour un courant, dû à l'opéra-bouffe italien, à l'opéra-comique français, et au *Singspiel* allemand. Théâtre populaire, et non plaisir d'esthète, il traduisait des sujets simples par un chant sans artifice, aux emplois bien définis : rien d'étonnant à ce que les interprètes de l'opéra-comique aient, au côté de Justine Favart, laissé un nom dans la typologie vocale ; ce furent Trial, Laruette, Jean-Blaise Martin (1768-1837) — alors considéré comme un ténor — et Rosalie Lefevre, dite Dugazon (1755-1821), interprète de Grétry.

En Italie, l'opéra-bouffe ignore castrats et travestis, et campe déjà la typologie du théâtre lyrique, avec son couple soprano-ténor, sa soubrette (ou confidente) à la voix légère, et son barbon à la voix de basse. Pourtant, la seule à illustrer cette école fut tout autre : Celeste Coltellini (1764-1829) alliait harmonieusement le « bouffe » au « pathétique » ; elle fut le premier contralto de l'histoire : Rossini s'en souviendra.

Avant lui, Mozart codifie la typologie vocale, fait du chanteur un personnage, réunit le bouffe au drame, l'opéra-comique au *Singspiel*, et utilise le matériel italianisant du bel canto pour poser les bases du chant futur ; le ténor de grâce (Ottavio) se fait plus lyrique (Tamino) et la basse — bouffe ou noble — vocalise et prend du galbe : à Ludwig Fischer (1745-1825), il confie les traits et les *ré* graves du rôle d'Osmin, tandis qu'il prend les conseils de Luigi Bassi (1766-1825) « basse ténorisante », auquel il confie à vingt et un ans, son Don Juan.

La voix féminine lui doit davantage. Les emplois de soubrette se développèrent grâce à Anna Storace (1766-1817), Suzanne de vingt printemps, et ce n'est rien de moins que la *colorature* dramatique verdienne qu'il esquissa à travers Katharina Cavalieri, qui fut Constance et Elvire, ou par l'écriture des rôles de Donna Anna et Fiordiligi. Mais sa plus grande innovation fut l'emploi du suraigu naissant, et il n'hésita pas à écrire des *contre-fa* dans *la Flûte enchantée*, et jusqu'au *contre-sol* dans la cantate *Popoli di Tessaglia*. Enfin, il nous atteste l'existence du *contre-ut*[6] (une octave au-dessus du *contre-ut*) de la Bastardella (1743-1783).

Pendant longtemps personne n'osera écrire aussi aigu ou aussi grave que Mozart, ni briser le chant par de tels intervalles ; et surtout, sans la prodigieuse fusion des styles qu'il avait opérée, il n'y aurait peut-être jamais eu Beethoven, Rossini ou Verdi.

## Chapitre II

# L'APPORT DU ROMANTISME

### I. — Rossini et la rencontre franco-italienne

Mozart disparu, ses œuvres trahies dans l'esprit comme dans la musique, seul pouvait étendre son action sur le chant, un musicien plus essentiellement concerné par l'opéra. Pur Italien, possédant de pair la fibre dramatique et le sens du chant, Rossini ordonna la plus importante réforme de l'histoire de cet art. Héritier et admirateur de Mozart, de Cimarosa, il sortit l'opéra-bouffe de l'ornière où il s'enlisait, en renforça l'orchestre et en anima les personnages ; à l'*opera seria* il redonna une chair, créant de nouveaux types vocaux, et débarrassant progressivement le théâtre lyrique de son excessive luxuriance vocale, pour créer, avec *Guillaume Tell*, le grand opéra romantique. Fixé à Paris, il donna aux Français le goût et la souplesse du chant italien, mais insuffla à celui-ci la noblesse du nôtre ; en créant une école de chant en France, en ouvrant les portes de l'Opéra de Paris au répertoire italien, il fit de cette ville le premier centre musical européen, et le lieu géométrique de toute carrière.

Tout l'y préparait. La Révolution avait amené à l'opéra un large public instinctivement amateur de beau chant, et les Italiens Cherubini et Spontini, venus parfaire la réforme de Gluck, s'y virent réclamer davantage d'italianisme ! Déjà,

en 1807, le Conservatoire de Paris avait publié sa méthode de chant, largement inspirée par l'Italie, et le « ténor mondain » Garat avait su allier notre déclamation à la vocalisation ultramontaine ; son enseignement trouva un écho dans la société de l'Empire, où Napoléon avait introduit les chanteurs italiens, parmi lesquels sa maîtresse, la Grassini. Pourtant, comme en toute révolution, des causes plus temporelles présidèrent peut-être à ces grandes réformes : le piano naissant « fit » en partie Beethoven, quelques chanteurs « firent » Rossini.

Sans doute comprit-il, et avant Wagner, que la virtuosité appartenait désormais à l'instrument, et que l'expression s'y substituait dans le chant : il fallait sauver ce qui pouvait être sauvé, en imposant avec adresse un style nouveau. La décadence de l'art des castrats (et pas seulement la médiocrité supposée de Velluti) le porta à noter lui-même les « passages » (voir p. 57), ne laissant plus aux chanteurs que d'infimes libertés : *le Barbier de Séville* conclut en feu d'artifice deux siècles de virtuosité, et les vocalises, toutes fonctionnelles, y sont réduites à l'inconsistante langueur du Comte, à l'espièglerie de Rosine. Certes, dans l'*opera seria (la Donna del Lago, Armide, Semiramide)*, la luxuriance vocale nous semble régner encore, bien après *le Barbier* (1816) : notre méconnaissance du bel canto ancien en est partiellement la cause, car l'opéra lui sacrifiait autrement, et Mozart lui-même admettait ces embellissements ; l'écriture rossinienne nous atteste seulement le degré de virtuosité encore en usage. En écrivant *Guillaume Tell* (1829) dans un langage presque syllabique, Rossini prit congé de l'ancienne manière ; mais, en privant les chanteurs de leur principale source de succès, il portait un coup très grave à la perfection vocale. Peu soucieux d'une virtuosité devenue caduque, les chanteurs limiteront, pour l'instant, leurs études, aux « vocalises » (sans paroles) que Rossini substitue aux « solfèges »,

jadis écrits par les compositeurs. Or, sans la virtuosité, il n'est plus de véritable maîtrise vocale ni instrumentale.

Sans en prévoir les conséquences, il congédie donc le castrat, et le remplace par le contralto naissant, à la vogue soudaine, et dont la voix présente une semblable équivoque d'hermaphrodite. Il lui confie de magnifiques rôles, soit tragiques (Tancrède et Arsace, emplois travestis), soit bouffes (Isabelle, Rosine, Cendrillon), et voit surgir une génération spontanée d'artistes étonnantes ; les Mombelli, Mariani, Marcolini, Malanotte, Giorgi-Righetti, Pisaroni ont des voix claires, au grave intense, à l'aigu facile et léger, à la vocalisation rapide : ce contralto-*colorature* n'évoque que de loin notre actuel *mezzo-soprano*. Mais une autre création captive Rossini : l'Espagnole Isabelle Colbran (1785-1845), qu'il épouse, lui en fournit le modèle. De voix brune, de style noble, cette disciple de Crescentini vocalise du *la* grave au *contre-ré* ; elle devient le prototype, non du contralto, mais du grand soprano absolu, auquel souscrivent Spontini, Cherubini et Mayr, auquel Rossini donne une dimension nouvelle en lui confiant sept rôles, dont ceux, redoutables, de Desdémone, Armide et Sémiramis, où fleurit encore la vocalise, mais dans un chant à pleine voix, assez éloigné de l'ancienne esthétique. Ce fut la naissance du grand soprano romantique, dont Bellini, puis Verdi allaient étendre les conquêtes, et dont l'art, à travers les Malibran et Pasta, revit aujourd'hui par les voix de Maria Callas et Montserrat Caballé.

A sa basse, autant basse noble que basse bouffe ou baryton, il confia, fait nouveau, d'importants premiers plans, ce à quoi un certain Filippo Galli (1783-1853), qui excellait dans tous les genres, n'est sans doute pas étranger ; enfin, tandis que la *prima*

*donna* ravissait au castrat son attrait sur les foules, il restait à « inventer » le ténor moderne.

Quel qu'ait été leur mérite, les pionniers du genre, ne dépassant pas le *la* en voix de poitrine, différaient peu de notre actuel baryton-Martin : Giovanni Davide (1790-1864) « falsettisait » jusqu'au *contre-sol*, mais, sentant la nécessité d'un chant plus dramatique, détruisit maladroitement son merveilleux organe. Manuel Garcia (1775-1832) fut alors le théoricien qu'il fallait au chant nouveau. Créateur d'Almaviva, pédagogue, imprésario, père de la Malibran et de Pauline Viardot, il perpétua son enseignement un siècle durant, à travers son fils, dit Manuel II, le créateur du laryngoscope.

Au ténor haute-contre, avait succédé un ténor grave à la voix brune — celui de Mozart et du jeune Rossini —, mais dont la fluette voix aiguë, chantée en tête, ne satisfaisait plus les exigences nouvelles. En instaurant le principe de la couverture des sons (voir p. 11), Garcia garantit le passage insensible de la voix de poitrine au *falsetto* et préconisa un aigu, sinon plus puissant que le grave, du moins égal en intensité et en expression. Ce fut le premier pas d'une révolution.

D'un côté, Domenico Donzelli (1790-1873) arrondit et amplifie ses résonances de poitrine de telle sorte qu'il brise toute continuité dans la voix. Mais, grand acteur (fort estimé de Rossini), il signe, en créant *la Norma* de Bellini en 1831, l'acte de naissance du ténor dramatique.

En face de lui se dresse Adolphe Nourrit (1802-1839), élève de Garcia. Grand artiste, disciple de Talma, il n'est guère doué sur le plan vocal ; pourtant, fidèle à la voix claire, il porte à un sommet d'expression l'art de l'émission mixte, introduit en France le *lied* schubertien, et règne sans partage à l'Opéra où il crée — entre autres ouvrages — *la Muette de Portici* d'Auber, *le Comte Ory* et *Guillaume Tell* de Rossini (supprimant parfois le grand air d'Arnold...), *Robert le Diable* et *les Huguenots* de Meyerbeer, *la Juive* de Halévy.

Entre les deux, il appartenait au Français Gilbert Duprez (1806-1896) d'opérer une synthèse. Emigré en Italie, il y médita sur l'art de Garcia et de Don-

zelli, tourna le dos au passé et, en allégeant les résonances graves, parvint à reculer les limites apparentes de la voix de poitrine jusqu'au *contre-ut* : c'était la naissance de « l'*ut* de poitrine » (quoique nous ayons noté ce terme dans une chronique de 1812 concernant un certain Lavigne), symbole envié de virilité ! A Lucques en 1831, à Paris en 1837, son « *ut* » résonna victorieusement dans *Guillaume Tell*, provoquant le départ, puis le suicide de Nourrit. Excellent musicien, Duprez n'érigea pas sa découverte en dogme, et continua d'utiliser la voix mixte tant qu'il le put encore : Berlioz lui confia son *Benvenuto Cellini*, Donizetti sa *Lucia di Lammermoor* et sa *Favorite*, avant que, dépassé par son propre succès il n'eût compromis sa voix. Une nouvelle ère n'en était pas moins née, dont Verdi devait être le chantre.

**Bellini et Meyerbeer, deux conceptions irréductibles.** — Rossini avait éliminé le « cri » de l'Opéra, y avait introduit le chant, et créé une école. Paris lui dut sa plus brillante époque, avec, aux côtés de Nourrit, Laure Cinti-Damoreau, la basse Levasseur et le baryton Dabadie à l'Opéra, et les meilleurs chanteurs du moment au théâtre italien qu'il dirigeait. Entre son retrait en 1829 et l'avènement de Verdi, deux musiciens agirent en sens opposé sur le chant, profitant de la merveilleuse floraison de talents que Rossini avait su faire éclore.

Supérieurement doué pour l'effet dramatique, mais piètre musicien, Meyerbeer use en tyran de la voix, la flatte, la type, mais en exige à la fois, trop de puissance, de virtuosité et d'étendue : son ténor de *Robert le Diable* (œuvre qui assit sa gloire à Paris, en 1831) vocalise et trille jusqu'au *contre-ré*, comme une *colorature*, mais doit lutter avec un orchestre bruyant ; cet aspect, que n'avait pas prévu Rossini, inspire peut-être Duprez, mais nuit à d'autres : Cornélie Falcon (1814-1897), voix lyrique à l'origine, impose son grand style décla-

matoire au type de soprano dramatique qui porte encore son nom, crée *les Huguenots* et *la Juive*, et se retire à vingt-quatre ans, la voix brisée. Meyerbeer était trop adroit pour ne pas flairer le danger, et son dernier opéra, *l'Africaine*, marque un pas vers une déclamation plus raisonnable. Il n'en reste pas moins, que son art, lié à la grande époque de l'Opéra et à celle du théâtre italien dirigé par Rossini, incarne encore auprès de nos chanteurs dramatiques une sorte de prestige auquel l'orgueil d'aucun ne saurait résister : on appela, par dérision, ce répertoire « opéra-franconi ».

Avec Bellini, ce fut, au contraire, la dernière résurrection d'un bel canto que n'eût pas renié Monteverdi. Expurgeant l'opéra de son orchestre trop présent, il confia au chant les moindres valeurs expressives du poème et de la musique : « Bellini, disait Wagner, est un de mes préférés ; sa musique est puissamment sentie et parfaitement associée à chaque mot. » Et le chant y est si souverain que toute altération en est impossible : il implique la clarté et la légèreté de l'émission, la vélocité, l'étendue vocale, et surtout une grande richesse de colorations, par lesquelles il se suffit à lui-même. Il réclame exclusivement de très grands interprètes, et le ténor Giovanni Rubini (1795-1854), créateur du *Pirate*, de *la Somnambule* et des *Puritains*, n'incarna qu'un aspect de cet art, celui du rêve bellinien, véritable projection du *nocturne* dans l'opéra. Incarnation d'une sorte de nostalgie du castrat, il fut le dernier pour qui on osa écrire des *ré*, et même un *contre-fa (les Puritains)*, sinon un *sol*.

Nous ne pouvons poursuivre indéfiniment l'évocation de tant d'artistes sans lesquels le chant n'eût pas connu alors un tel apogée, mais nous ne pouvons omettre l'art des Pasta et Malibran, qui représenta un « point de non-retour » dans l'histoire du chant.

Toutes deux, à un commun registre de *mezzo-soprano*, joignirent, par le travail, l'aigu et la tessiture du soprano ; toutes deux furent de ces interprètes-nées, qui payèrent d'imperfections les réussites de leur intuition dramatique. Elles ne

firent qu'une courte carrière, et chantèrent le même répertoire : *Tancrède* et *le Barbier de Séville*, *Fidelio* et *Sémiramis*, *la Norma* et *la Somnambule*. Giuditta Pasta (1798-1865), née pour la tragédie classique, donnait un relief inattendu au moindre mot, et n'ajoutait jamais de fioritures superflues ; son chant déclinait déjà lorsque Bellini comprit son génie d'interprète et lui écrivit *Norma* ; sa voix devint imprécise dans l'aigu, elle chanta bas, et se retira à moins de quarante ans. Si elle fut Donna Anna, Maria Malibran (1808-1836) fut Zerline, et passa comme un météore sur le monde ébloui ; comédienne spontanée plus qu'actrice classique, elle séduisit les poètes et les foules par son art, son charme, sa personnalité, et disparut en tempête — comme elle avait vécu. Bellini venait de transposer pour elle les airs des *Puritains*, mais on n'eut pas le temps de connaître son déclin.

Sa perte fut cruelle pour l'art. Giulia Grisi n'eut pas comme elle d'inégalités, de « trous dans la voix », et chanta fort longtemps ; elle prolongea le mythe du soprano romantique, mais perdit en originalité ce qu'elle gagna en perfection. Après elle, le style bellinien s'infléchit vers un hédonisme que traduiront avec un sens élevé de la beauté vocale les Patti, Galli-Curci ou Barrientos. Mais pour voir à nouveau surgir l'âme inquiète de ce Chopin du chant, il fallut attendre Maria Callas (1).

Nous ne nous attarderons pas sur Donizetti : il donna un galbe plus dramatique au soprano romantique, dans *Anna Bolena*, dans *Lucrèce Borgia* ; il perpétua l'opéra bouffe rossinien et le lyrisme bellinien, mais n'apporta que beaucoup de talent et peu de génie.

## II. — Verdi, créateur visionnaire

Si, en cinquante-cinq années de travail fertile, Verdi transforma à ce point l'art du chant, c'est qu'il était de la race des novateurs. Ses premiers interprètes appartenaient au bel canto, les derniers connurent le disque, leur art est encore valable. Avant Verdi, le compositeur écrivait en fonction d'un style ou d'un interprète ; Verdi attendra parfois vingt ans cet être idéal : « On me dit, écrivait-il de la Penco, qu'elle est retournée aux formules

(1) Il est instructif d'établir un parallèle entre la Pasta et la Callas : leur voix, leur art, leur message, eurent de singulières affinités.

du passé et chante comme il y a trente ans, alors que je voudrais, moi, qu'elle chante comme (on chantera) dans trente ans. »

Dans l'école qu'il suscite, il n'y aura pas de monstre sacré : il laisse ces derniers quêter le succès à l'aide d'un répertoire sans surprise. C'est ainsi qu'il délaisse le soprano léger, qui vient d'entreprendre sa glorieuse carrière, depuis qu'une Fanny Persiani a relancé le genre en créant *Lucie de Lammermoor* ; et l'art de Jenny Lind lui échappe autant que celui de la Patti, même s'il admire le talent exceptionnel de cette dernière, qui vient d'annexer au répertoire léger tant de rôles de colorature dramatique ; ainsi, le rôle de Gilda, si tant est qu'il soit léger, n'est qu'un accident dans l'évolution verdienne.

Voyant dans le chant bien plus qu'un art de plaisir, il en fait une « parole scénique » (1), demandant à ses interprètes un tempérament dramatique et une extension vocale considérable (grave expressif, aigu souple et brillant), mais sans renoncer pour autant à la virtuosité, seule garantie de perfection du chant : les *cabalette* (voir p. 18) de ses premiers opéras ne visent qu'à lui assurer le concours de grands chanteurs. Verdi cherche à se servir du bel canto sans en subir les inconvénients, et la *colorature* dramatique qu'il manie dans ses premiers opéras, depuis *Nabucco* et *Ernani* jusqu'aux *Trouvère*, *Traviata* et *Vêpres siciliennes*, se réclame à la fois de la Pasta et de la Patti : à ce jeu, Giuseppina Strepponi, grande interprète de Donizetti, perd sa voix en quelques semaines — puis épouse Verdi —, et le ténor Carlo Boucarde crée *le Trouvère*, y ajoute un célèbre *contre-ut*, et doit quitter la scène à trente-quatre ans.

(1) CELLETTI, *Enciclopedia dello Spettacolo*.

Dès que Verdi disposa de chanteurs directement formés à son école, il put — tout en gardant une écriture tonale et en orchestrant prudemment — briser davantage la ligne de chant, en scander les accents, déchaîner les voix par les unissons entre chanteurs ou avec l'orchestre ; enfin, renonçant à la virtuosité, il abaissa progressivement les tessitures d'opéra en opéra. Dès 1847, dans *Macbeth*, il songea au soprano dramatique moderne (pourtant, la créatrice heureuse de Lady Macbeth était une fervente du bel canto) et, peu à peu, l'Autriche, la France ou la Belgique fournirent à Verdi les cantatrices nouvelles dont l'Italie ne disposait pas encore ; seule la Tchèque Teresa Stolz (1834-1902) lia indissolublement son art à celui de Verdi : interprète cultivée, elle apporta à *Aïda* ou au *Requiem* le galbe nouveau d'une voix où la majesté et la noblesse du style supplantaient définitivement la virtuosité. Après elle, une Romilda Pantaleoni (1847-1917) donna à Desdémone un chant plus déclamé, plus « véridique » ; on la surnomma « la Duse du chant », et cet autre aspect de l'évolution de cet art n'est pas moins significatif. Notons encore que les premières créatrices des opéras de Verdi, âgées de vingt ans, étaient en possession de toute leur fraîcheur vocale ; les dernières, âgées de quarante ans, étaient au faîte de leur maturité artistique.

Verdi eût été bien étonné de constater la disparition définitive du bel canto. Il y avait pourtant contribué en soumettant toutes les voix à l'évolution de sa pensée. Il eût souhaité un ténor héritier de Rubini et de Duprez ; il obtint le grand demi-caractère, puis créa le *lirico spinto*, capable d'éclat et de douceur. Avec beaucoup d'art, la voix ingrate d'un Tiberini honora autant le compositeur que celle, instinctive et dorée, d'un Gaetano Fraschini (1815-1887). Si le ténor léger et le nouveau « stentor » se servent alors de Verdi, plus qu'ils ne le servent, le second l'emporte vite dans la faveur publique : Enrico Tamberlick conquiert l'*ut* dièse de poitrine, et « déclame » *la Force du destin* ; Francesco Tamagno (1850-1905) assume soudain un rôle inattendu dans l'Histoire : phénomène unique en son genre, il manie une voix d'airain dans les tessitures

les plus diverses *(Samson, Don Carlos, les Huguenots)*, mais, abaissant la sienne, devient, en 1887, le seul capable de triompher de la carrure dramatique nouvelle d'Otello, malgré les réticences de Verdi, pris au piège de sa propre évolution. L'image de cet Otello-*stentor*, peu apte aux nuances, déterminera en partie l'avenir du chant italien.

Si l'on excepte Marietta Alboni (1823-1894), créature rossinienne et adepte de l'opéra nouveau, le contralto-*coloratur*e fit bientôt figure d'archaïsme, mais le nouveau *mezzo-soprano* à l'aigu brillant, voué aux emplois de sorcière, voire de femme fatale, se recruta bientôt à l'étranger, plus qu'en Italie : Marie Waldmann, une Allemande cultivée, fut la digne partenaire de Teresa Stolz.

Enfin, une voix dut son nom au compositeur, le baryton-Verdi. Rossini, encore, ne fut pas étranger à la naissance de cet intermédiaire désormais indispensable entre la voix de basse et le ténor aigu naissant. Il en avait lui-même esquissé les contours : Figaro n'était officiellement qu'une basse, mais Guillaume Tell, déjà un baryton d'opéra. Bellini et Donizetti le différencient également de la basse : on nomma « quatuor des *Puritains* » la distribution qui comprenait, outre la Grisi et Rubini, la basse Lablache (seule basse légendaire avant Chaliapine) et Antonio Tamburini, basse légère à la voix moelleuse, qui chantait le Figaro du *Barbier*, bien qu'incapable d'en assurer les aigus à pleine voix. C'est alors que Rossini introduisit à Paris le Basque Paul Barroilhet (1810-1871) qui, pour son entrée à l'Opéra en 1840, prit, le premier, le nom de baryton.

Verdi s'empara de cette nouveauté et, dès *Nabucco* (1842), son premier succès, fit de son héros un baryton. Il confia à cette voix ses plus beaux rôles, trouvant en Varesi (dont il louait les « éclats terrifiants ») le parfait créateur de Macbeth et de Rigoletto. Etendant sa tessiture dans l'aigu, le baryton-Verdi devint le symbole de la virilité triomphante, soit dans les caractères « méchants », soit dans ces admirables peintures de l'amitié que nous offrent *le Bal masqué* et *Don Carlos* ; le rôle de Posa fut merveilleusement défendu par le seul artiste pour

lequel Verdi ait jamais accepté de modeler, de remanier un emploi (1) : Antonio Cotogni (1831-1918), qui fut renommé plus pour son expression et son riche éventail de colorations vocales que par le volume de sa voix, devint un grand pédagogue, et son enseignement, dispensé à quelques-unes des vedettes du futur « âge d'or », marqua l'adaptation du vieux bel canto aux exigences du drame moderne, conçu et façonné par Verdi.

## III. — Wagner et la création d'un chant allemand

**La mainmise italienne.** — L'Italie fut de tout temps la patrie du chant, et le rôle des compositeurs et chanteurs italiens fut fondamental. Pour se libérer de leur emprise, l'Allemagne attendait un musicien attentif aux problèmes phonétiques de sa langue ; Mozart, même dans ses opéras de langue allemande, n'avait pu les résoudre, et le rôle de Donna Anna, bien qu'écrit en italien, laisse peut-être davantage deviner ce souci. Au XIX^e^ siècle, les auteurs légers (Marschner, Lortzing, Nicolaï) procédèrent, en fait, d'un faux allemand calqué sur l'italien, et développèrent même la *colorature* chez basses et ténors.

Avec son seul opéra, *Fidelio* (1805), Beethoven avait frappé plus fort. Malgré son tempérament de symphoniste, son intuition lui avait fait découvrir les accents musicaux de sa langue (l'invective *Abscheulicher*, que profère Léonore, est sans précédent dans la musique allemande), et, bien qu'une sorte de bel canto germanique influencé par Gluck s'y manifeste encore, on y dénote déjà la future typologie wagnérienne : un soprano dramatique grave

(1) Verdi eut, en partie, la main forcée lorsqu'il écrivit Iago et Falstaff pour le Français Victor Maurel, plus acteur que grand chanteur ; en outre, ces deux rôles ne correspondent pas à la définition habituelle du baryton-Verdi.

(deux octaves, du *si* au *si*), un ténor qui porte en germe le *heldentenor* (pas de notes très aiguës, mais tessiture tendue) et une basse-baryton — Pizarro —, dont le pouvoir dramatique étendu ne doit plus rien au bel canto ; le caractère du personnage (un tyran) aidant, son chant prend appui sur les consonnes et les accents de la prosodie germanique : Wagner utilisera largement ce type de « basse démoniaque ».

Weber, plus lyrique, reprit cette typologie dans *le Freischütz*, premier grand opéra romantique allemand, tandis qu'il maniait ailleurs la *colorature* avec une ampleur particulière : *Obéron*, opéra de langue anglaise, exige un ténor et un soprano dramatiques coloratures, comme il n'en existait pas alors. Weber ne trouva ni la basse voulue pour *le Freischütz* ni le ténor pour *Obéron*, alors que Beethoven avait eu, en Anna Milder-Hauptmann, une Léonore idéale de vingt ans ; et ce fut un ténor rossinien, Anton Haizinger, qui devint le parfait interprète de *la Flûte enchantée*, de *Fidelio* et du *Freischütz*.

**Une cantatrice crée le véritable chant germanique.** — Monstre sacré, s'il en fut, Wilhelmine Schröder-Devrient (1804-1860) influa sur tout l'avenir de la musique allemande, par le truchement d'un Wagner de dix-sept ans qui découvre, grâce à elle, sa vocation de compositeur dramatique. Formée par son père, le premier Don Juan de langue germanique, et par sa mère, la « Rachel allemande », elle brûle les planches à seize ans, puis embrasse la carrière lyrique, servant aussitôt admirablement Mozart, Weber, ou Beethoven : dans *Fidelio*, son sens théâtral (la scène de mime) égale son chant. Mais la flamme qui anime son interprétation a bientôt raison d'une technique vocale que la musique de Bellini et de Boieldieu avait un instant préservée ; mais, si Wagner lui confie ses premiers opéras — *Rienzi*, *le Vaisseau Fantôme*, *Tannhäuser* (où elle campe une Vénus à la manière de Rubens...) — c'est qu'elle est la première à avoir saisi le sens véri-

table du chant allemand : elle seule saura révéler à Gœthe les *lieder* que les vers du poète avaient inspirés à Schubert.

Car Schubert a son rôle dans cette élaboration du langage : il crée le *lied* par intuition de la musicalité de sa langue ; pour lui, le mot a deux prolongements, son sens, sa sonorité. La rencontre, dans ses œuvres, du verbe et de la musique provoque le magnétisme d'une incantation ; pourtant, pas plus que Wagner à ses débuts, Schubert ne devine le pouvoir pur de la voix, et il s'étonne de l'insuccès de ses *lieder*, tant qu'il les chante lui-même : pour que soit enfin divulgué leur véritable message, il faudra qu'un Johann Michael Vogel (1768-1840), baryton de théâtre, s'y consacre, en leur prêtant sa science vocale et dramatique.

Avec Beethoven, Weber et Schubert, avec la Schröder-Devrient, surgit enfin un chant germanique, somme d'éléments composites où se mêlent la « cosmicité » du *Sturm und Drang*, la conscience populaire mythique (présente dans le *lied*), et le sens du théâtre, autant d'éléments propres à réduire l'omniprésence du chant : le chanteur devient symbole, plus que personnage, laisse aux Italiens le vocal, et abandonne à l'orchestre ce qu'il ne peut plus exprimer lui-même. Wagner ajouta à cela son intuition et, versifiant ses propres livrets, trancha les problèmes d'une prosodie irréductible au chant italien, et nia l'infériorité de sa langue. Il tira parti d'une phonation naturellement gutturale, aux accents prédominants, aux consonnes expressives et en exploita les mystérieuses agrégations à des fins incantatoires (on a avancé que Hitler s'était inspiré du système d'envoûtement wagnérien pour haranguer les foules). Il fallut longtemps au compositeur pour donner corps à ses aspirations, et il dut, comme Verdi, compter avec ses premiers interprètes formés presque exclusivement aux disciplines du bel canto ou de l'*opéra-Franconi*. Après avoir conçu un chant

aussi nouveau que celui du Hollandais et de Senta, il revint à une ligne vocale plus sage dans *Tannhäuser* et *Lohengrin* ; et c'est seulement à partir de *Tristan et Isolde*, que Wagner donna enfin au chant allemand une ampleur et une dimension à la mesure de son génie.

Il eut pourtant des adeptes de la première heure : célèbre interprète de *l'Italienne à Alger* de Rossini, le ténor Aloys Tischatschek (1807-1886) s'enflamma pour l'art nouveau, et devint le créateur passionné, mais intuitif, de Tannhäuser ; Ludwig Schnorr (1836-1865), lui, incarna cet esprit neuf réclamé par Wagner : ce parfait chanteur formé aux dures exigences d'un Robert le Diable apporta à la création de Tristan un souffle inconnu, et une richesse d'inflexions vocales pleinement consciente. Tirant la leçon de cette réussite, Wagner forma désormais les interprètes à sa déclamation, sans négliger leur stricte éducation technique : ses ténors (Niemann, Vogl, Unger, Gudehus et Winckelmann) furent de grands interprètes, mais aussi de véritables chanteurs.

La voix de basse, plus malléable, offrait un champ plus vaste à Wagner : outre une ampleur vocale à la mesure des héros, demi-dieux ou géants, il fallait au compositeur cette double tessiture de basse et de baryton, pour explorer à fond un univers sonore nouveau ; et pour incarner Wotan (le *Zeus* de la mythologie wagnérienne), une endurance peu commune, cette autre caractéristique du chant allemand était aussi nécessaire. Et c'est selon sa nature, son timbre, son tempérament, que le chanteur peut opter pour la violence d'Alberich ou de Klingsor, le lyrisme contemplatif de Hans Sachs et de Marke, le timbre caverneux de Fafner ou de Hunding, qui importent plus ici que la soumission à l'exacte tessiture.

On peut en dire autant de la cantatrice wagnérienne, dont la voix s'apparente au soprano et au *mezzo-soprano* ; la tessiture d'Isolde dépasse déjà celle de Fidelio, mais en outre, la longueur du rôle, sa carrure dramatique, la puissance nécessaire pour dominer l'orchestre, sont d'une autre envergure. Ici encore, la cantatrice peut choisir entre le lyrisme de Sieglinde, la

sauvagerie de Kundry ou l'impétuosité de Brünnhilde, assortie d'une tessiture redoutable : bien souvent, la même chanteuse défendit tous ces emplois, et après les purs sopranos que furent les Materna et Ternina, formées aux styles de Beethoven et de Verdi, Wagner trouva en Marianne Brandt (1842-1921) une interprète capable d'allier la profondeur du contralto aux effusions de l'Elvire mozartienne ; elle fut une merveilleuse Brangaene, et la plus admirable Kundry.

A la mort de Wagner, le chant allemand est déjà solidement établi, et une école est née, de formation classique, mais donnant au chant une ampleur dramatique nouvelle. Les accents prosodiques ou musicaux y sont parfaitement notés, et le chanteur n'a pas à en ajouter d'autres. Il restait à trouver les voix capables de tant de puissance et d'endurance ; en les recherchant, la génération suivante ne tardera pas à réviser toute l'esthétique vocale wagnérienne.

## IV. — Les écoles nationales

1. **En France.** — Après tant de règnes étrangers (Gluck, Spontini, Cherubini, Rossini, Meyerbeer), la France se retrouva désemparée. L'opéra-comique devint opérette, et Berlioz, étonnant novateur, certes, ne se soucia guère de considérations purement vocales. Paris dut céder à Milan et Londres sa situation privilégiée, et le pays s'enfonça dans un isolationnisme musical définitif, tout en se créant un lyrisme propre. C'est peut-être Gounod qui sut le mieux exploiter la riche grisaille d'une langue sans accents, au souffle discret, aux demi-teintes expressives ; dans ce lyrisme où le « demi-caractère » est roi (qu'il soit ténor, soprano ou basse), la célèbre apostrophe de Faust « demeure chaste et pure » est l'exemple même d'une langue intraduisible (1).

Alors que l'Italie et l'Allemagne ont leur porte-

(1) En italien, *casta e pura* sonne trop durement : il faut alors amollir le phrasé pour en rétablir l'équilibre sonore.

parole, la France n'a que des auteurs isolés, sans évolution logique dans le domaine vocal ; Massenet et Gounod écrivent pour toutes les voix traditionnelles de coupe italienne, mais éprouvent un faible pour le soprano lyrique léger : Marie Miolan-Carvalho (1827-1895) défend pendant trente-six ans un répertoire alliant Lucia di Lammermoor à Valentine *(les Huguenots)*, mais surtout crée *Faust*, *Mireille*, *Roméo et Juliette*, *les Noces de Jeannette*, *Philémon et Baucis*, triomphes d'un chant bien français. Les expériences de Chabrier, la magie sonore du *lied* de Duparc, l'originalité de Saint-Saëns (un contralto lyrique et un fort-ténor, dans *Samson et Dalila*), le miracle de Bizet (la typologie employée dans *Carmen* est hybride) demeurent trop isolés, sans aspiration commune à un lyrisme national ; l'Opéra de Paris, qui souffre de pénurie, ajoute à ce désarroi : comme de nos jours, les meilleurs chanteurs français s'expatrient ; faute de ténors dramatiques ou de sopranos, Paris « importe » les cantatrices Krauss, Saxe, Heilbronn, Nilsson, ainsi qu'un Polonais de grande race : Jean de Reszke (1850-1925), avant de se fixer aux Etats-Unis, crée *Hérodiade* et *le Cid*, mais surtout, sous les traits de Roméo ou de Tristan, campe un « ténor romantique » dont le chant ne doit plus rien à l'Italie ni à l'Allemagne. Comme de nos jours encore, la France est riche en barytons (Faure, Devoyod, Maurel), elle consacre de grands talents isolés, mais ne possède aucune école de chant. Avant cette crise, seule Pauline Viardot (1820-1910) avait perpétué une école, imposé un style, suivi une évolution. Fille de Garcia, élève de Liszt, elle avait servi le bel canto orthodoxe en chantant *Lucie* et *la Somnambule*, fait carrière à l'étranger, mais était revenue à Paris pour créer Fidès, le dernier rôle de

contralto-*colorature* ! Elle imposa alors la nouvelle version de l'*Orphée* de Gluck (pour contralto), chanta Alceste et Fidelio et, après son retrait de la scène, assura encore la première audition privée de *Samson et Dalila*. Artiste cultivée, elle soutint de son autorité les talents discutés de Schumann, Berlioz et Wagner.

2. **A l'étranger.** — Hors des trois grands pays producteurs d'opéras, il était difficile de concevoir des écoles de chant nationales. Belgique, Suède, Europe centrale, Scandinavie, et bientôt, l'Amérique forment de grands chanteurs, tous rapidement absorbés par les répertoires italien, allemand et français.

La Russie, seule, se crée une école autonome ; mais le lyrisme du slave est si naturel que son chanteur brille sans peine dans l'opéra italien, le folklore, ou le répertoire national. Pourtant, certains recherchent une union toujours plus étroite du chant et de la parole : Dargomijsky s'attache si exclusivement à la prosodie que son œuvre en devient hermétique à tout étranger ; ses accents de vérité devancent de près d'un demi-siècle ceux du naturalisme musical des années 1900. Son récitatif mêlé d'airs, de cris, de gémissements et autres onomatopées servira de modèle à Moussorgsky qui l'entourera de plus de richesse musicale.

Dans ses mélodies, dans ses opéras, Moussorgsky crée ce *parlando* lyrique dont l'influence sera prépondérante sur Debussy, et à travers lui sur tout le XX^e^ siècle ; le langage des *Enfantines*, l'originalité de personnages tels que Varlaam ou l'Innocent *(Boris)* se révèlent pleins d'enseignements. Plus tard, un chanteur nourri de ces préceptes, avide de cette vérité dans le chant, Feodor Chaliapine, aura une influence prodigieuse sur l'art de notre époque.

## V. — Bilan d'un siècle

Notre analyse a nécessairement écarté quelques-uns des meilleurs artistes du siècle ; Giovanni Mario, par exemple, fut pendant vingt-cinq ans le meilleur

ténor du monde, mais rien d'autre. Devant la multiplicité des styles de chant il fallait, plus que jamais, choisir, se spécialiser. Certains s'y refusèrent, pour le plus grand bonheur des historiens d'aujourd'hui : déjà, le contralto Sofia Schalchi (1850-1922) parvint à unir la *colorature* rossinienne aux exigences du *mezzo* wagnérien, et le ténor français Léonce Escalais (1859-1941), le dernier de son genre, vocalisait et trillait d'une voix de stentor, dispensait un *contre-ré*, mais chanta *Samson*. Angelo Masini, dernier pur belcantiste imposa les « points d'orgue » toujours en usage dans le répertoire léger, mais chanta *Aïda* ; Julián Gayarré fut son seul rival dans cette catégorie, mais créa *la Gioconda*, premier ouvrage prévériste.

Plus étonnant encore, Roberto Stagno (1840-1897) tenait à la fois de Nourrit et de Tamagno : il eut l'éclat du suraigu meyerbeerien, la douceur bellinienne, et le lyrisme wagnérien, mais son chant aux timbres inégaux lui valut le surnom de *ténor mosaïque*. Héritier du passé, il devint néanmoins le porte-parole de la nouvelle école vériste. Enfin, Francesco Marconi (1855-1916) unit en son art les qualités particulières de ses aînés, y joignit une rondeur vocale nouvelle et la prescience d'un phrasé plus moderne : précurseur de Caruso, il confia au disque les précieux témoignages d'un art en pleine évolution.

Pourquoi nous attarder sur le ténor ? Parce qu'il devient soudain l'enfant chéri du public, prenant une revanche attendue sur le castrat, puis sur la *prima donna* romantique. Mais surtout, parce qu'il incarne, plus que tout autre, les grandes révolutions du chant. Peut-être aussi parce que l'histoire d'un ténor, Enrico Caruso, résume à elle seule deux siècles d'art vocal, ouvrant la porte au chant dramatique de notre siècle.

## Chapitre III

# L'AGE D'OR (1890-1920)

### I. — Raisons d'une révolution esthétique

Ni Wagner ni Verdi n'ont manifesté de complaisance à l'égard du chanteur ; affirmant son indépendance, celui-ci va donc chercher à briller aux dépens du compositeur en se constituant le répertoire nécessaire à son tour du monde. A l'union de la science vocale et du pouvoir expressif réclamée par les deux musiciens, va s'opposer le divorce que le XX^e^ siècle fait naître entre « interprète » et « chanteur ».

Quelque peu sevré de beau chant, le public perd peu à peu sa connaissance du « savoir-faire », au profit de nouveaux objectifs ; pendant deux siècles, il ne s'est passionné que pour l'art du chant, ses vocalises et ses sons filés ; il va, fait absolument nouveau, s'attacher à la beauté et à l'intensité de la voix. La création lyrique avait suscité ce transfert des valeurs : elle va maintenant le précipiter. En une période d'intense progrès technique, une réaction se dessine contre le choix de sujets historiques, mythiques ou mythologiques ; la recherche d'une vérité plus immédiate se traduit, tant par les thèmes traités, que par un style de déclamation où le mot a plus d'importance que jamais : alors,

naissent en Italie le vérisme, en Allemagne le néo-wagnérisme et le *Sprechgesang*, et en France la déclamation lyrique, le naturalisme, et le *parlando* debussyste. L'individualité du chanteur, l'exceptionnel équilibre entre le goût de la beauté sonore et les dernières manifestations du bien-chanté, et enfin, la naissance des grands « musées du chant » (le *Metropolitan Opera* de New York, notamment), concourent peut-être à faire de cette époque un véritable « âge d'or » du chant, auquel le Disque, imparfait mais honnête, apporte son adhésion enthousiaste.

**Le vérisme.** — Alors qu'en France, et surtout en Allemagne, une révision du style d'interprétation précède la véritable création, le vérisme naît en Italie au hasard, sans programme, sans manifeste, mû par des facteurs non musicaux : dès 1880, à Milan, la *Scapigliatura* réunit, sous la bannière de Verga, de jeunes intellectuels en guerre contre toute tradition ; soudain, un élève de Ponchielli, Pietro Mascagni, sensible aux courants créés par Boito, Gomez, Catalani, et malgré l'inexpérience de ses vingt-six ans, voit sa *Cavalleria Rusticana* devenir un étendard révolutionnaire (1890), suivi de peu par *Paillasse* du jeune Leoncavallo. Limitant la connaissance du vérisme à ces deux premiers ouvrages, la France voulut en définir les buts de manière assez étroite, et condamna ces opéras « vulgaires, violents, sans valeur musicale, mais seulement bien écrits pour les voix ». Là résidait l'erreur. Sans insister sur l'empressement qui fit réunir sous une même étiquette Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Franchetti, Zandonai, Catalani, Cilea et surtout Puccini, il faut — si l'on veut y trouver un point commun — constater que tous les opéras italiens de

cette période, recherchant la force des mots et la violence des accents, refusant toute concession au bel canto (ni son filé, ni vocalise, ni étendue vocale), font appel à une sorte de facilité et d'efficacité, issue d'un chant réduit aux notes du registre central, et soumis à une puissance excessive. Agréables à chanter, peut-être, ces opéras, loin d'être « bien écrits pour la voix » offraient la meilleure recette pour la détruire.

Ayant depuis longtemps nié sa soumission première au poème, le bel canto ne survivait plus alors que sous les seuls aspects du chant fleuri et de la virtuosité ; il n'est pas interdit de penser que les jeunes révolutionnaires voulurent rendre au mot toute sa valeur, lui laissant priorité sur le rythme et sur la musique, comme aux premières heures du bel canto : plus tard seulement, les interprètes en vinrent à donner à ce chant l'aspect sportif et violent que nous lui connaissons. L'écriture vocale le leur permit, car, n'ayant plus à nuancer ni à préserver leur suraigu, les chanteurs cessèrent de ménager la voix, d'autant qu'il lui fallait lutter avec un orchestre souvent déchaîné : contrairement à une légende tenace, on cherche vainement le *contre-ut* dans la littérature ténorisante du vérisme.

Le chant, dans son ensemble, s'en ressentit fortement, même si de parfaits artistes unirent quelque temps les vertus du beau chant à l'expressionnisme vériste : le port de voix de l'époque classique et le *rubato* romantique, joints à la chaleur de l'accent vériste, créèrent un chant d'une efficacité souveraine dont une Eugenia Burzio fut un éphémère, mais merveilleux exemple.

Pour préserver le chant des excès du vérisme, il fallut que la tradition d'une école fût maintenue. D'une part Cilea, et surtout Puccini — musicien en dehors de toute étiquette — surent préserver la pérennité du chant, en réclamant à la voix toute sa gamme de nuances, sa souplesse et son étendue ; d'autre part, de très nombreux chanteurs ne se sentirent pas

concernés par le répertoire nouveau, dont seuls, sopranos et ténors dramatiques firent les frais (un ténor empiétant, il est vrai, sur le domaine du baryton, et un soprano sur celui du contralto). S'il y eut quelques belcantistes parmi les premiers défenseurs du vérisme, ce fut seulement en raison de leur célébrité, et selon l'habitude qu'avaient les artistes d'alors de soutenir la musique contemporaine : Fernando De Lucia (1860-1925), la plus grande gloire pré-Carusienne, fit certes triompher dans le monde entier les œuvres véristes : il n'en demeure pas moins le dernier grand belcantiste de l'Histoire, et l'un des meilleurs pédagogues du siècle.

Les pionniers de la jeune école furent plutôt le ténor Stagno (voir p. 83), ou sa femme Gemma Bellincioni (1864-1950) qui joignait à un art du chant particulier le charme d'un physique contrastant heureusement avec celui de la *prima donna* romantique : elle fut la première à danser la *danse des sept voiles* de *Salomé* de Strauss, sans recourir à une doublure chorégraphique, et cette leçon du vérisme n'est pas l'une des moindres.

Mais cette grande évolution de l'art lyrique, Enrico Caruso (1873-1921), plus que tout autre, l'incarna. Ses débuts furent ceux d'un pur belcantiste, au chant fleuri, à l'aigu léger, cela malgré un médium étonnant. Dès 1897, il crée quelques opéras de la jeune école, mais c'est dans *l'Elixir d'amour* de Donizetti qu'il arrache à Toscanini cette exclamation : « Mon Dieu, si ce Napolitain continue à chanter ainsi, il fera parler de lui (dans) le monde entier. » A trente ans, Caruso se fixe en Amérique, chante encore quelque temps les ouvrages légers, assied son succès grâce à Verdi et Puccini, puis, au faîte d'une gloire incontestée, modifie soudain sa facture ; l'ablation d'un nodule (peut-être due à quelque exagération vocale ?) détermina sans doute cette évolution. Il lui arrive alors parfois de noircir son timbre, d'amplifier ses notes centrales, hachant la déclamation, malmenant même les sons aigus ; pourtant, il devient ainsi un interprète dont l'intensité d'expression stupéfie par sa

nouveauté ; sa mort prématurée évita une dégradation plus complète de ses moyens.

Avec le recul, on devine en Caruso une nature d'exception qui put tout se permettre, grâce à son sens du chant et à sa voix de cuivre rouge, organe d'une beauté unique, aux caressantes inflexions ; les dernières compositions qu'il réalisa dans *Paillasse*, *Aïda*, *Samson*, *Carmen*, *le Prophète*, *la Juive*, créèrent un style nouveau d'interprétation lyrique, où l'art de la scène prit de l'importance. Enfin, la prodigieuse adaptation de la voix de Caruso au disque naissant l'auréola d'une légende méritée; elle nous permet de suivre, à travers sa lente évolution, celle d'un art, dont le vérisme ne fut guère alors qu'un catalyseur. Car l'aventure de Caruso fut celle du chant italien. La souplesse, le charme que requérait le style de *la Bohème*, de *Madame Butterfly*, apparurent à quelques-uns des valeurs surannées : Puccini, seul, sut amorcer une évolution, mais il s'en faut de beaucoup que chanteurs et publics aient eu la même intuition !

## II. — Cosima Wagner et l'Allemagne

Ayant déjà largement « revu » les *Mémoires* de Wagner, Cosima, la veuve du compositeur, entreprit de réviser sa conception du chant. Secondée par quelques-uns des interprètes, elle renia toute base classique, exigea du chanteur une déclamation brutale, créant ainsi une accentuation prosodique imprévue, et réclamant une ampleur vocale sans précédent ; en ce « nouveau Bayreuth » de 1901, règne alors une exaltation extraordinaire que certains paient très cher : le ténor Van Dyck, le baryton Van Rooy perdent vite, à ce jeu, leur voix pourtant exceptionnelle. Néanmoins, autour de la tragédienne Anna Bahr-Mildenburg et du ténor Burian, se forma une équipe de fervents qui imprimèrent au chant wagnérien un style dont notre après-guerre se ressouvint encore. Dès lors, on chanta Wagner à Paris et New York ; à Bayreuth, on le déclama.

Souvent tenu pour l'héritier de Wagner, Richard Strauss fut sollicité par deux tendances contradic-

toires ; ses opéras les plus populaires *(le Chevalier à la rose, Ariane à Naxos)* maintinrent une sorte de belcantisme que servirent les Perron, Mayr, Margaret Siems (1), puis Lotte Lehmann (1888), orgueil du chant allemand ; mais l'apport de Strauss fut tout autre, et ses premières œuvres (*Salomé* et *Elektra*) furent de véritables explosions de forces primitives, où un orchestre d'une dimension nouvelle contraignit les voix à une puissance excessive, inconciliable avec l'*ambitus* requis.

La démesure de Strauss, le gigantisme de Cosima Wagner moururent de leurs propres excès, et l'héritage de leur déclamation fut recueilli par l'école de Vienne, celle de la nouvelle esthétique sérielle. Le *Sprechgesang*, ce « chant-parlé » expressionniste prit officiellement naissance en 1912 avec *Pierrot Lunaire* de Schoenberg : à mi-chemin de la parole et du chant, consistant à éviter l'intonation exacte de la note, grâce au port de voix constant et à l'absence de vibrato, ce procédé encouragea l'usage des sons détimbrés, de la déclamation caricaturale. Son emploi conscient, en musique de chambre notamment, fut remarquable, comme le démontra Marya Freund ; mais sa projection, amplifiée, dans l'interprétation de Strauss et de Wagner portait des germes destructeurs pour la voix ; le *Wozzeck* de Berg (1924), qui l'emploie, fut une réussite dramatique isolée, mais ne créa ni style de chant définitif ni école nouvelle. De même, les *lieder* de Mahler avaient eu un retentissement plus musical que vocal, tandis qu'Hugo Wolf disparaissait trop jeune pour avoir pu imprimer à l'art du *lied* sa volonté constructive.

La position de Lilli Lehmann (1848-1929) fut intéressante : elle connut Wagner, chanta pendant cinquante ans tous les styles et toutes les tessitures, de Carmen à Norma, de *la Walkyrie* à *la Traviata*, ne laissant jamais l'expression déborder la voix. Récusée par Cosima Wagner, elle se dit dépositaire d'une prétendue tradition, et fit un dogme de ce que déplorait déjà Mozart en Allemagne : froideur du style, raideur des sons sans *vibrato*, etc. Pourtant, bien que néfaste en soi, son influence servit de frein aux débordements du néo-wagnérisme.

(1) Elle chanta la Reine de la nuit, Aïda et même Vénus, créa la Maréchale du *Chevalier à la rose*, puis Zerbinetta, rôle de *colorature* aiguë, dans *Ariane à Naxos*.

## III. — En France

Enfin libérés de leur ennemi héréditaire, le bel canto, les compositeurs français renouèrent avec le style large de Lully et Gluck, et tous, de Massenet à Saint Saëns, empruntèrent avec une fortune diverse au style« Grand opéra» où triomphait Reyer (auteur de *Sigurd* et *Salammbô*), auquel souscrivit le Fauré de *Pénélope*. Berlioz, Gluck et Wagner bénéficièrent de cette « déclamation lyrique » défendue par de grands chanteurs soudain réapparus. Rose Caron et Lucienne Bréval créèrent ce style, Felia Litvinne le porta à son apogée ; de nombreux contraltos (Marie Delna, Lison Frandin, etc.), les barytons Renaud et Noté, les basses Delmas et Journet, étendirent à l'étranger le renom de notre école, et jamais la France n'exporta autant de grands ténors : Muratore et Rousselière, élégants interprètes, Affre, Alvarez, Dalmorès, Ibos, Saleza, Salignac, illustrèrent le chant français jusqu'en Amérique. A Paris, Paul Franz (1876-1950) fut le Nourrit de son époque, mais avec une somptuosité vocale sans précédent, et un style que ne trahissait pas une voix d'airain.

Il eût fallu toutefois une matière neuve à ces interprètes nouveaux ; or, nos *révolutions de palais* ne fournirent guère de répertoire régénérateur. Le vérisme n'eut que la réplique de Massenet avec sa *Navarraise* ; Alfred Bruneau souscrivit au naturalisme de Zola, et Charpentier campa dans *Louise* sa « tranche de vie », sans qu'aucun d'eux n'apportât de véritable création en matière de chant.

Debussy, foncièrement novateur, fut le seul dont la contribution prît l'allure d'une révolution : Messager et Fauré avaient, l'un dans l'opérette, l'autre dans la mélodie, prolongé les conceptions vocales de Gounod ; Debussy les récusa. Il voulut combattre également Wagner, et pourtant, comme lui, confia l'essentiel du message musical à l'instrument, laissant à la voix le soin de « dire » un texte au contour musical discret : c'était donner raison à Lully contre Monteverdi ; c'était, dans un langage fortement inspiré de celui de Moussorgsky, créer le

*parlando* français, si étroitement lié à la poésie symboliste et à la peinture impressionniste dont Debussy habilla si richement les pudiques suggestions.

Point d'éclat, un *ambitus* faible, jamais de grands intervalles, mais une difficulté d'intonation propre à compromettre la qualité vocale : il n'en fallait pas davantage pour détourner le chanteur d'un genre trop difficile et sans panache.

Debussy n'y prit pas garde, car il eut pour premiers interprètes de véritables tragédiens lyriques : sa première Mélisande, Mary Garden (1877-1967), chantait Carmen, Salomé et Violetta ; son premier Golaud, Hector Dufranne, divulgua en France Strauss, Puccini et Wagner ; et une des premières adeptes de ses mélodies fut Ninon Vallin, chanteuse accomplie, véritable héritière de Pauline Viardot : le problème de l'interprétation debussyste ne se posa que plus tard, lorsque l'opéra dissocia définitivement son évolution de celle de la musique. Il est néanmoins instructif de noter ici, et bien que la querelle esthétique concernant *Pelléas et Mélisande* ne soit pas notre propos, que Debussy, peu soucieux des réalités pratiques du chant, ne prit pas garde aux tessitures courantes, et conçut le rôle de Pelléas pour une voix imaginaire à mi-chemin du baryton d'opérette et du ténor wagnérien — aucun d'eux ne pouvant plier son style au phrasé debussyste : grand acteur à la voix « plus parlée que chantée » (E. Panizza), Jean Perier, le créateur, dut supprimer plusieurs notes ; et Jacques Jansen, Pelléas presque idéal, ne put trouver aucun autre rôle adapté à sa voix.

## IV. — L'esprit conservateur

Ecartelé entre le gigantisme germanique, l'excès italien et la réserve française, le chant se serait perdu si un certain conservatisme ne s'était manifesté :

— grâce aux interprètes fidèles à la tradition ;
— grâce aux voix privées d'emplois dans le répertoire nouveau ;
— grâce aux compositeurs d'esprit conservateur.

Ces derniers ne le manifestèrent jamais entièrement, se contentant comme Strauss ou Puccini de maintenir un véritable lyrisme dans une partie seulement de leur œuvre ; en France, où même un Massenet fit appel au *parlando* dans son *Don Quichotte*, la tradition, soutenue par un Rabaud, un d'Indy, n'eut aucune influence véritable sur le chant.

Nombreux furent les chanteurs qui, sans sacrifier à un archaïsme caduc ni aux néologismes hasardeux, surent tirer le meilleur parti du passé et du présent pour assurer l'avenir de leur art. Et n'est-il pas paradoxal qu'un Feodor Chaliapine (1873-1938) ait pu réformer à ce point l'art du chanteur à l'aide d'un répertoire ancien fondé sur une très courte période de production ? Ce que fit Caruso par pure préoccupation vocale, la basse russe le réalisa plus consciemment, et avec une incidence plus importante sur l'art de la scène. Car son succès ne tint ni à la seule beauté de sa voix, ni à la seule divulgation du répertoire russe que le monde occidental découvrait avec éblouissement. Pour qu'une basse parvînt à un tel renom, il fallait davantage : contrairement à tant de révolutionnaires et de penseurs en chambre, Chaliapine possédait une voix, et il eut l'honnêteté de la plier aux plus strictes disciplines d'un bel canto qu'il abhorrait. Ensuite, il put introduire dans le chant ce souci de vérité, cette présence, cette pénétration métaphysique qui ne doivent rien enlever à l'intégrité de la voix : il garda la sienne intacte jusqu'à sa mort.

Sa réforme fut longue à ébranler les piliers d'un conservatisme tenace : en 1907, au « Met » (1), son interprétation du *Mefistofele* de Boito fut jugée trop crue, vulgaire, et choquante ; mais, quinze ans plus tard, il prenait sur la même scène une éclatante revanche. Après lui, il devint impossible de retourner aux formules du passé.

Il serait fastidieux de citer les innombrables artistes de cet âge d'or qui surent réaliser le plus parfait équilibre entre les tendances irréductibles de l'art du chant : du miracle vocal de Titta Ruffo à l'art irremplaçable de Giuseppe de Luca, on peut citer plus de quinze barytons dont le moindre

(1) Abréviation courante pour le *Metropolitan Opera* de New York.

nous émerveillerait aujourd'hui ; et, parmi tant de sopranos illustres, il n'est pas étonnant que se distinguât Geraldine Farrar, que sa plastique devait conduire à l'écran.

Enfin, l'art du chant survécut grâce à ceux que négligèrent les nouvelles écoles ; le soprano léger déjà récusé par Verdi et Wagner continua d'étonner les foules par son art merveilleux et anachronique : la pureté d'une Galli-Curci et d'une Barrientos, l'art d'une Hempel, la virtuosité « pyrotechnique » (le mot est de Toscanini), des Tetrazzini et Galvany furent autant de réconforts pour le chant (1).

Récusant de même les idées nouvelles, le baryton Battistini, la basse Plançon, les ténors Anselmi ou Mac Cormack prolongèrent leur merveilleux belcantisme jusqu'à l'impossible, tandis que l'art de la *colorature* romantique survécut par la voix d'une Raisa, d'une Boninsegna, et que basses et contraltos ne purent faire autrement que servir l'ancien répertoire, la nouvelle école leur déniant toute incarnation importante.

(1) Il serait injuste de ne pas mentionner l'éclosion soudaine d'une école espagnole : pendant quarante ans, ses chanteurs furent les plus sûrs rivaux des Italiens de l'âge d'or, puis elle disparut aussi soudainement qu'elle était née.

## Chapitre IV

# LES COURANTS NOUVEAUX

### I. — Le concert

C'est entre les deux guerres qu'apparut un phénomène nouveau, le chant de concert, sollicité soudain par un public et un répertoire spécialisés. L'art de la mélodie se séparait ainsi du chant théâtral pour plusieurs raisons :

*a)* Le théâtre avait servi de pivot à la vie musicale pendant des siècles ; ses excès soudains détournèrent de lui un important mouvement socio-musical : ce fut le « retour à Bach » des années 1920, où l'outrance du dépouillement remplaça celle de l'éclat.

*b)* La violence du chant nouveau récusait les subtiles nuances de la mélodie française, dont la difficulté d'intonation dépassa bientôt l'aptitude musicale du chanteur de théâtre.

Cette scission ne fut pourtant pas immédiate, et la plus grande souplesse de la voix féminine permit à quelques cantatrices d'apporter un tempérament authentique à l'art de la mélodie, et de la création contemporaine en général. Il y eut Mary Garden, Maggie Teyte, Jeanne Hatto, Suzanne Balguerie ou Ninon Vallin, il y eut encore Mmes Croisa, Grey ou Perugia. Elles n'empêchèrent pas qu'une

esthétique intimiste s'emparât du concert en prenant le contre-pied du chant d'opéra : ce fut le succès des voix de salon, le triomphe du micro. Cette mode refusa tout éclat à la voix, la détimbrant à l'envi ; on parla, plus qu'on ne chanta, on suggéra pudiquement les notes aiguës, et les auditoires furent transportés par tant de délicatesse. La mélodie, qui eût exigé une formation vocale supérieure, celle du bel canto, seule capable d'en exprimer la richesse de colorations et d'en servir la difficile diction, dut se contenter de ce *style évanescent* ; les compositeurs y souscrivirent même, car là, au moins, ils trouvaient des interprètes enthousiastes

Mais, alors qu'une Jane Bathory (1877) donnait encore un panache certain à ce genre, et créait des œuvres de Debussy, Ravel, Satie ou Roussel, beaucoup d'autres ne résistèrent pas à ce traitement de la voix, plus dangereux encore que ne l'était le chant vériste : souffle instable, disparition de l'aigu, altération de la diction, etc. En outre, l'art généreux du *lied* allemand et celui de Duparc souffraient d'un tel style. Malgré tout, la radio aidant, il se forma une école d'interprètes auxquels échut un amalgame hybride de genres : l'*oratorio*, la mélodie, l'opéra de concert, l'opérette (!), mais aussi l'opéra moderne ; alors que son orchestre devenait de plus en plus bruyant, le théâtre lyrique se sabordait en confiant ses destinées à des interprètes essentiellement antithéâtraux. Et nous tenons à préciser que ce n'est pas tant le volume de la voix qui fait l'artiste théâtral, mais son tempérament : le concert accueille souvent de grandes voix, mais adaptées, par goût, à son genre.

Ces véritables tempéraments de concert furent rares ; seul, ou presque, Charles Panzera (1899) sut

imposer un style ; ami de Fauré, interprète de Pelléas, il quitta le théâtre pour défendre les œuvres de Honegger, Ropartz, Roussel, Milhaud, etc., et définit — peut-être avec un certain arbitraire — les principes de l'interprétation de cette musique. Après lui, cet art subit deux attractions foncièrement différentes, au sein du public comme parmi les interprètes, deux tendances assez bien représentées par deux chanteurs de concert, Gérard Souzay et Camille Maurane : le premier dut son influence au charme de son timbre et à l'élégance de son style, mais, usant d'artifices personnels, enferma la mélodie dans une expression trop intimiste ; le second conserva au chant, en toute occasion, son caractère vocal, sans jamais verser dans l'effet facile, qui, en fait, se traduit autant par l'éclat outrancier que par la demi-teinte abusive.

Enfin, parmi tant de compositeurs, Francis Poulenc sut retrouver le chemin d'un art hérité de Villon et de Chabrier, d'Apollinaire et de Ravel, et rendit au chant son expression totale, qu'il s'agît d'opérette, d'oratorio, d'opéra ou de mélodie.

**Le concert à l'étranger.** — Seule la France accentua ainsi la séparation des genres ; et seulement de mystérieuses affinités donnèrent naissance à une école de chant d'*oratorio* aux Pays-Bas, à la vogue du concert çà et là ; en Angleterre, le *mezzo-soprano* Kathleen Ferrier justifia un renouveau que surent entretenir un Russel Oberlin ou un Alfred Deller, dont les efforts tendirent à réhabiliter les voix de haute-contre et de falsettiste.

Dans les pays de culture germanique, la demande accrue du public permit aux chanteurs d'*oratorio* de trouver une rentable spécialisation ; mais, pas plus qu'il n'y eut de rupture entre anciens et modernes, il n'y eut de véritable séparation entre le *lied* et l'opéra. A la suite de Vogel (voir p. 78), seul Julius Stockhausen (1826-1906) quitta délibérément la scène pour divulguer l'œuvre de Schubert, puis de Brahms ; au XX^e^ siècle, à quelques rares exceptions près, les grands défenseurs du *lied* ont été des chanteurs de théâtre : Frieda Leider,

Elisabeth Rethberg, Gerhard Husch, Hans Hotter, et surtout Alexander Kipnis et Heinrich Schlusnus. Kipnis, basse de grand-opéra, Schlusnus, somptueux baryton-Verdi, furent les deux meilleurs interprètes du *lied* en notre siècle.

L'après-guerre devait voir naître une certaine spécialisation : Dietrich Fischer-Dieskau (1925) aurait pu demeurer un excellent baryton de théâtre ; sa voix, son art de la scène l'y autorisaient. Il préféra s'adapter à l'art du *lied*, lui apporter des accents inconnus, et trouver de nouveaux et séduisants rapports entre le verbe et le son, compromettant toutefois ainsi son expression théâtrale ; néanmoins, et cet aspect social n'est pas négligeable, sa carrière de chanteur de concert a suffi à assurer sa fortune et son succès. Quant aux opéras modernes, ils ont eu pour défenseurs, outre Fischer-Dieskau ou Helga Pilarczyk (seule véritable spécialiste d'un style contemporain), tous les chanteurs traditionnels de l'opéra allemand ; mais peut-être faut-il regretter que le *Sprechgesang* n'ait pas suscité de vocation exclusive, car son emploi dans l'opéra de Wagner ou de Strauss a souvent été reproché aux grandes tragédiennes lyriques de l'après-guerre, Inge Borkh, Astrid Varnay ou Martha Mödl.

## II. — Les genres marginaux

1. **L'opérette.** — Essentiellement nationale, parce que difficilement traduisible, l'opérette eut de tout temps le mérite d'opposer un frein à la grandiloquence de l'opéra, et les plus grands chanteurs y ont cherché une formation utile, non seulement à l'art de la scène mais au souci de vérité et de naturel qu'elle apporte au chant.

2. **Comédie musicale, sonorisation, cinéma.** — Avec l'apparition du micro, les techniques modernes entraînèrent l'an-

cienne clientèle de l'opérette vers des genres nouveaux. L'opérette à grand spectacle, même en empruntant des vedettes comme Mariano ou Dassary, fut « sonorisée » à la manière de la comédie musicale ; et dès lors que n'importe quel fantaisiste, comédien ou chansonnier put « chanter » en public, il n'y eut plus de frontière très précise entre l'opérette, la comédie musicale, le folklore et la chanson. Et il faut bien avouer avec amertume que nombreux sont ceux à ne pas comprendre quel abîme sépare l'art du chant de l'utilisation du micro !

Il faut toutefois créditer l'Amérique d'un apport positif au chant, dû à la divulgation du folklore noir ; Marian Anderson et Paul Robeson furent bien plus que des chanteurs de *negro-spirituals*. Le jazz symphonique fit également appel à de véritables chanteurs (S. Tucker, M. Jackson), ainsi que le film musical, qui produisit des chefs-d'œuvre tels que *West Wide Story*, où le chant tient sa place.

Au chant, le cinéma emprunta encore, soit en filmant des opéras, soit en utilisant comme têtes d'affiche des chanteurs en renom, vedettes d'opéra, d'opérette ou de la chanson. Quelques chanteurs durent même à l'écran la majeure partie de leur popularité, témoins Jan Kiepura, Martha Eggerth, Josef Schmidt ; quant à Mario Lanza, phénomène unique en son genre, il ne possédait pas le minimum vocal requis pour paraître en scène ; il fut, avec un certain talent, une création exclusive du micro et de l'écran.

3. **La chanson.** — Ses rapports avec le chant n'ont cessé de s'espacer, pour disparaître presque totalement après l'apparition du micro. Tino Rossi, voix ténue, mais chanteur authentique, prolongea d'une manière presque touchante la pérennité du chant dans la chanson qui, par la suite, s'apparenta progressivement à l'art du diseur, sinon au commerce pur. Pourtant, la chanson réaliste eut son influence, grâce à l'esprit d'une Yvette Guilbert, au talent d'une Edith Piaf, ou à l'originalité d'une Lotte Lenya : interprète de Kurt Weill, cette dernière créa, avec lui, un genre limitrophe entre chanson et opéra-comique, qui tient sa place dans l'histoire du chant.

### III. — L'individualisme du chanteur

Nous avons reculé les limites de l'âge d'or jusque environ 1920, pour mieux souligner l'esprit nouveau que créa cette époque : depuis Monteverdi, l'art du chant n'avait cessé d'évoluer, et les plus grands chanteurs lièrent toujours leur nom à la création des œuvres contemporaines. Or, cette progression s'arrêta soudain, chanteurs et directeurs de théâtre estimant qu'une centaine d'opéras suffisaient désormais à leur bonheur et à celui du public. Ainsi se précisa la notion d'un « répertoire », ce terme désignant le lot d'œuvres que tout directeur peut « monter » à l'improviste, et dont les imprésarios fournissent sur-le-champ les interprètes : sous cet angle, on peut dire que, à part quelques opéras de Britten et Menotti, ce répertoire s'étend de la *Servante maîtresse* (1733) à *Turandot* (1925).

Certes, la musique sérielle amena plus de bouleversements qu'aucune autre révolution n'avait pu en provoquer, mais il s'en faut de beaucoup que tous les opéras aient, dès lors, été écrits selon cette technique ; cependant, pour traditionnelle qu'ait été l'évolution de l'écriture chez de Falla, Prokofieff, Janacek, et plus tard Milhaud ou Poulenc, jamais leurs œuvres lyriques n'ont franchi l'enceinte du répertoire. Les jouer demeure une entreprise hasardeuse, alors que l'attrait de la nouveauté assure encore le succès à Orff, Dallapiccola ou Henze : ainsi, publics et interprètes franchissent-ils le fossé de cinquante ans qui sépare *Tosca* de *Antigone* (Carl Orff), sans avoir assimilé les chaînons indispensables à cette transformation. Plusieurs raisons à cela : le mélomane, accoutumé à la mélodie facile, reste désemparé devant cette musique difficile à retenir ; mais le compositeur, de son côté, a privé

délibérément le chant de sa spécificité, mis dans la fosse un orchestre exagérément bruyant, et brisé la ligne de chant, au point qu'il est devenu difficile de comprendre un seul mot du livret : attitude assez surprenante en un siècle où les musiciens se targuent d'attacher au verbe une importance que, disent-ils, auraient négligée Gounod, Verdi ou Puccini ! Rappelons que les productions de notre siècle n'eurent pas toujours les interprètes qu'il leur fallait, et nous saisissons mieux la méfiance dont fut vite entouré tout nouvel opéra, sauf en Allemagne, et précisément parce que les œuvres de Orff, von Einem ou Henze y furent imposées par les meilleurs chanteurs de théâtre.

Tout cela causa une immédiate sclérose sur l'art du chant ; aucun courant logique, irréversible, ne se produisant plus dans l'écriture vocale (malgré d'intéressantes tentatives isolées), le chant, qui n'avait cessé durant trois siècles d'être régénéré par son évolution, se figea soudain et créa sa propre tradition. Pour la première fois, il ne fut plus le reflet de son époque, et se contenta de réagir contre les différents vérismes, en appliquant un même style épuré aux diverses manières du passé. Sans lien d'école, les chanteurs devinrent seulement des individualités juxtaposées, et on ne s'étonnera pas de rencontrer parmi ces conservateurs les plus belles voix du siècle, orgueil de toute discothèque lyrique. Formés par les derniers pédagogues du bel canto — Marchisio, Carpi, Cotogni, De Lucia —, les plus anciens prolongèrent très avant leur carrière, préservant leur voix de toute expérience hasardeuse ; mais après-guerre, la « tradition » prendra pour base le vérisme, et l'art du chant s'en ressentira lourdement. Voyons succinctement comment réagit chaque pays :

1. **En Italie.** — Le bel canto subit une éclipse et, en conséquence, le soprano léger suit sa défaveur ; il y a peu de basses et de contraltos, et l'absence de voix dramatiques entraîne de beaux sopranos lyriques à de regrettables erreurs de répertoire. La vogue est à la voix de ténor : il est vrai que les cinq successeurs de Caruso comptent parmi les plus grands noms de l'histoire du chant ; leur technique est éblouissante, leur répertoire étendu, leur longévité artistique extraordinaire. Gigli fut le plus complet d'entre eux, Schipa le plus fin musicien, Martinelli le plus attachant, Lauri-Volpi le plus stupéfiant, Pertile le plus strict. Leur art mériterait d'entières analyses : il ne s'inscrivit pourtant dans l'histoire du chant qu'à titre individuel, chacun d'eux n'apportant rien d'autre qu'une solution personnelle d'un archaïsme plus ou moins conscient.

2. **En France.** — Un ténor — encore — résume, presque à lui seul, la perfection d'un chant pur : Georges Thill réduit à son même style dépouillé l'art de Wagner, de Delibes, de Meyerbeer. La France donne naissance aux deux derniers grands ténors *lirico spinto*, Cesar Vezzani et Jose Luccioni ; mais à leurs côtés, s'il y a quelques tempéraments originaux (les basses Pernet et Vanni Marcoux), quelques magnifiques sopranos, on ne décèle aucune innovation en matière de style.

3. **Bayreuth et l'Allemagne.** — Dès 1925, on rejeta, à Bayreuth, le gigantisme imposé par Cosima Wagner, et le chant retrouva pureté et noblesse : la basse Schorr, les sopranos Leider, Müller, les ténors Graarud, Völker, illustrèrent le mieux cette réforme, tandis qu'un Max Lorenz maintenait encore l'héritage du passé. Mais c'est au « Met » que le chant wagnérien demeura le plus lyrique : le soprano Flagstad, le ténor Melchior, le baryton Janssen et la basse Kipnis y constituant le plus étonnant quatuor wagnérien du siècle.

A la même époque, le chant mozartien, rejoignant

le lyrisme de certaines œuvres de R. Strauss, rassembla une phalange d'artistes exceptionnels, qui, pendant plus de vingt-cinq ans, portèrent l'école austro-allemande à son apogée.

**4. En Amérique.** — Une école de chant s'affirma, calquée sur la vieille tradition italienne. Le Nouveau Monde nous donna une Rosa Ponselle, partenaire idéale d'un Caruso, puis façonna les barytons Tibbett et Warren, les ténors Conley et Tucker, de nombreux contraltos, et même, après-guerre, un compositeur : Gian Carlo Menotti. Mais le phénomène américain consista, avant tout, à pouvoir « acheter » du beau chant, en rassemblant au « Met » les plus grandes gloires mondiales de cet art. Le chant wagnérien fut donc souverain sur cette scène à laquelle l'Italie abandonna, d'autre part, une Galli-Curci, les Martinelli, Pinza et de Luca, cependant que d'autres, tels que Gigli ou Claudia Muzio y trouvèrent leurs meilleurs succès. Plus tard, la Française Lily Pons, le Suédois Jussi Björling, la Yougoslave Milanov, et quelques autres, perpétuèrent un climat vocal d'une rare qualité dans cet incomparable « musée » du chant.

En résumé, jusqu'à la veille de la guerre, on peut assister çà et là à une sorte de retour à l'équilibre du chant, et à une tentative pour le fixer définitivement. Mais un cataclysme d'une ampleur insoupçonnable n'allait pas tarder à remettre en cause, avec ceux de la société, les fondements même du chant.

TROISIÈME PARTIE

# *PHYSIONOMIE DU CHANT CONTEMPORAIN*

## Chapitre Premier

## LES CONDITIONS D'UNE CARRIÈRE

### I. — La vedette

L'individualisme du chanteur avait favorisé l'éclosion de la vedette. Comme au cinéma ou dans la chanson, elle sera lancée par l'énorme appareil publicitaire de notre époque ; elle pourra être aussi bien un jeune inconnu qu'un artiste confirmé, brusquement promu au rang de *star* par l'actualité ou un quelconque besoin commercial. Point n'est besoin de talent pour être sacré vedette, mais seulement pour le rester ! Et si le hasard destine à cette fin un véritable artiste, l'opération prend des proportions considérables : en 1964, Paris vit se développer un effort publicitaire sans précédent sur « la » Callas, exactement quinze ans après le début de sa grande renommée mondiale !

Dans les cas plus modestes, la vedette devient esclave de son état de *star* : le disque et la radio la soutiennent, ainsi qu'une milice spéciale agissant sur la presse, le public, et « l'air du temps » ; son nom, à l'affiche d'un théâtre ou d'un disque, est

un gage de rentabilité certaine. En revanche, la vedette doit souscrire à la demande des *managers*, se créer un style original, et chanter l'opéra, la mélodie, le répertoire classique, romantique ou moderne, l'opérette s'il le faut, etc. : en un mot, devenir bonne à tout... et à rien. Ainsi, nombre d'artistes, excellant dans un genre précis, compromettent leur réputation par de très regrettables erreurs ; en outre, cette recherche du fruit défendu a souvent raison de voix insuffisamment exercées.

Notons que la réaction contre le *star-system* commet d'autres excès : alors que l'appât de la renommée et du gain peut contraindre un artiste à parfaire son talent, l'anonymat que lui réserve le travail de groupe peut le conduire à relâcher son attention. Et, dans un art où les moindres réactions psychiques sont déterminantes, il n'est pas inutile de laisser à l'artiste sa petite illusion de « vedettariat ».

## II. — Le disque et le chanteur

1. **Historique.** — Né en 1878, l'enregistrement n'attendit guère pour capter la voix de chanteurs célèbres ; dès 1889, un catalogue français aligne 1 500 titres (parmi lesquels fanfares et monologues comiques). On en compte 5 000 en Europe onze ans plus tard, cependant qu'en Amérique cette industrie florissante est déjà fortement structurée, et que Mapleson enregistre directement les plus célèbres chanteurs sur la scène du « Met ». Le disque supplante bientôt le cylindre, et les premiers enregistrements intégraux d'opéras sont entrepris : en Allemagne, *le Trouvère* et *Paillasse*, *Faust* et *Carmen* ; en France, avant la guerre de 1914, neuf « intégrales » sont déjà réalisées. Le disque lyrique

connaît une vogue phénoménale, et la seule vente des enregistrements de Caruso rapporte plusieurs millions de dollars par an à la Compagnie Victor. En 1925, l'enregistrement électrique remplace le vieux cornet acoustique, et l'édition d'opéras complets se développe ; en Italie, deux firmes enregistrent concurremment le répertoire, et, phénomène unique au temps du 78 tours, le ténor Gigli grave neuf « intégrales » et plus de trois cents airs séparés. Des prises « en direct » sont effectuées sur scène, à Bayreuth en 1927, au *Covent Garden* avec Chaliapine ; dès 1923, une représentation, retransmise de ce théâtre, est diffusée par la radio, et cette initiative est reprise par le « Met » avec succès.

Enfin, après-guerre, apparaissent l'enregistrement sur bande et le disque microsillon. Mieux présenté, et d'un coût moindre, le disque pénètre dans toutes les classes sociales, et donne naissance à la formule du disque-récital, consécration du *star-system*. Certains opéras célèbres comptent jusqu'à trente éditions intégrales différentes, les voix des chanteurs de l'âge d'or sont mises à la portée de tous, grâce aux rééditions modernes, et des œuvres inconnues, révélées par le disque, stimulent la production théâtrale.

2. **Techniques d'enregistrement.** — L'évolution de la technique n'a pas toujours servi le chant. Si la reproduction sonore de l'orchestre atteint maintenant la perfection par rapport aux balbutiements des premiers cylindres, celle de la voix fut, dès 1900, d'une qualité et d'une fidélité surprenantes, pour peu qu'on sache écouter. Certes, le spectre sonore était limité : l'enregistrement, ne pouvant capter les fréquences aiguës, ne reproduisait pas la totalité des harmoniques qui font la richesse du timbre ;

cependant, pour quelques échecs, il y eut d'innombrables réussites, dues, soit à l'équipement technique (marques *Fonotipia*, *Victor*), soit à la qualité phonogénique de certaines voix (Litvinne, Tamagno, Caruso). Il demeure qu'il vaut mieux écouter de tels disques avec les documents originaux et les appareils correspondants.

L'enregistrement électrique étendit le champ des fréquences, mais créa en échange une vibration parasite entre la voix et sa reproduction : on s'engageait déjà sur la voie d'une convention dans la mise en conserve de la voix chantée, mais ce fut l'ère faste des disques de Gigli, Thill, ou Toti dal Monte. La *haute-fidélité* moderne résolut ces problèmes en reproduisant, non seulement tout le spectre sonore entendu, mais encore au-delà de ce que perçoit l'oreille : elle permit ainsi de modifier totalement les timbres, leur ajoutant souvent un brillant artificiel, et mettant le chanteur à l'entière disposition de l'ingénieur du son : d'un disque à l'autre, une même voix varie aujourd'hui dans des proportions considérables.

Le disque n'avait jamais permis de juger le volume d'une voix, et les plus petites d'entre elles furent de tout temps favorisées. En cela, la *haute-fidélité* n'a guère innové, mais l'enregistrement sur bande magnétique a apporté, lui, une notable révolution : alors qu'il fallait jadis enregistrer plusieurs minutes de musique sans commettre d'erreurs (le temps d'une face de 78 tours), il est devenu possible, grâce au « montage », d'obtenir la perfection absolue de l'exécution musicale.

Identique au procédé cinématographique, le montage permet d'assembler les meilleurs instants de chaque prise de son. Il est très critiqué, et souvent à tort. Sans doute est-il tentant d'en abuser, soit en obtenant, par truquage, des notes que le chanteur ne donne jamais sur scène, soit en engageant de médiocres artistes, quitte à monter un opéra entier, mesure par mesure. Mais il permet des interprétations musicales et vocales irréprochables, et on peut, au studio d'enregistrement, respecter la continuité du discours, sans le fractionner comme

naguère ; en outre, l'artiste, délivré de la peur d'une note difficile, toujours perfectible, peut apporter un soin nouveau à l'exécution, tandis que les économies ainsi réalisées favorisent la production discographique. C'est en fait au directeur artistique, qu'appartient d'envisager délibérément le disque comme un faux, ou de ne recourir au montage qu'en cas de déficience humaine, ou bien pour rechercher la plus grande perfection ; en effet, le disque ne peut se contenter d'être un témoignage.

**3. Le disque, facteur social et artistique.** — Alors qu'on achetait jadis un disque, plus pour le chanteur que pour l'œuvre, on acquiert aujourd'hui essentiellement un opéra, une symphonie, selon, parfois, de nouveaux critères assez déconcertants : auprès d'une importante clientèle, la qualité technique de la gravure importe plus que la qualité de l'interprétation. Or, méconnaître la valeur de l'interprétation, c'est tout simplement méconnaître l'œuvre.

Il ne faut donc pas surestimer l'apport culturel de l'enregistrement moderne dans le domaine qui nous intéresse : à l'époque du 78 tours, et alors que la réalisation d'un opéra entier confinait au tour de force, plus de cent « intégrales » furent gravées avec les meilleurs chanteurs du moment (sinon avec les meilleurs chefs !), et ce répertoire d'une soixantaine d'opéras s'étendait de l'*Orfeo* de Monteverdi au *Medium* de Menotti. Le microsillon nous a offert jusqu'ici un millier de réalisations, portant sur plus de trois cents ouvrages, mais, si on le crédite de la divulgation d'opéras contemporains ou de chefs-d'œuvre oubliés du passé, que d'amères constatations en échange ! Trop d'infidélités s'y manifestent encore, par le choix des interprètes d'abord, par les coupures opérées, ensuite, ou par le non-respect de la langue originale : quelques opéras — fussent-ils des plus célèbres — attendent

encore leur première édition totalement conforme à la première représentation : *Carmen*, *Guillaume Tell*, *Obéron*, *Don Carlos*, *les Troyens*, *Ariane et Barbe-Bleue*, *Pénélope*, etc. Quant à l'interprétation, il nous suffit de dire, pour souligner le retard pris par la musique sur la technique, que *Don Juan*, *Tannhäuser*, *Faust*, *Carmen* ou *Otello* attendent toujours une réalisation artistiquement irréprochable.

Ici, interviennent naturellement les facteurs commerciaux : s'il est souvent difficile de rassembler, le temps voulu, plusieurs artistes de valeur, il n'en demeure pas moins que la rentabilité d'un enregistrement est fonction de la notoriété des interprètes ; pour amortir les frais d'édition d'un opéra, il faut parfois en vendre plus de cinq mille exemplaires ; ainsi, les firmes de disques donnent-elles souvent la priorité aux exigences commerciales, difficilement accordables aux exigences artistiques.

Il arrive donc qu'une seule vedette, coûteuse mais rentable, soit entourée d'artistes médiocres, cas, par bonheur, peu fréquent ; mais plus souvent, une « affiche » impressionnante comporte cinq ou six vedettes, même si leurs langues, leurs styles, leurs voix, n'ont rien de commun avec l'œuvre choisie (l'édition d'opéras français enregistrés souffre depuis quelques années d'une xénophilie à la limite d'un penchant pour la caricature). Et malgré les prodiges d'une technique qui augmente ou réduit le volume apparent d'une voix, ou en modifie la couleur, il demeure illusoire de vouloir donner un caractère dramatique à un ténor léger, ou bien un esprit primesautier à une voix noble.

Enfin, soulignons le fait que les chanteurs du passé n'enregistraient généralement qu'un répertoire éprouvé par eux, sur scène ; ceux d'aujourd'hui confient au disque les rôles que le théâtre leur interdit, par conséquent moins connus d'eux, et souvent peu adaptés à leur nature. Les *trusts* constitués par les firmes expliquent cette organisation : chaque maison éditrice lie, par contrat d'exclusivité, deux sopranos, un contralto, un ténor, un baryton, une basse, ainsi qu'un chef d'orchestre ;

cette troupe, d'un nouveau genre, enregistre alors tout le répertoire français, allemand, italien. S'il existe quelque affinité entre ces artistes, on peut en espérer de belles réussites dans un domaine précis (il y en eut, sous le label « Scala de Milan ») ; sinon, et c'est monnaie courante, le style d'ensemble s'avère hétérogène, en particulier lorsque la distribution réunit des chanteurs de tous pays, Suédois, Italiens, Américains, Bulgares, Français, etc. En soulignant l'influence désastreuse de tels disques, tant sur le mélomane que sur l'élève chanteur, nous constaterons, avec une certaine amertume, qu'il serait aisé de réaliser un seul enregistrement parfait de chaque opéra, à condition d'emprunter le ténor d'une version éditée, le baryton d'une autre, le soprano d'une troisième, enfin le chef d'orchestre de la dernière de ces quatre ou cinq éditions disponibles de chaque opéra, et dont aucune n'est véritablement satisfaisante !

Mais le disque n'est pas seulement le musée vivant du répertoire, il constitue aussi la plus instructive anthologie de l'histoire du chant : il nous apporte les derniers échos du style du bel canto, suit pas à pas les mutations de l'art au XX^e^ siècle, et retrace l'évolution vocale des meilleurs parmi les chanteurs ; un dernier aspect, volontiers méconnu, n'en est pas moins un des plus passionnants : l'enregistrement direct d'une représentation permet de mieux saisir la voix véritable du chanteur, et, nous préservant de tout truquage, restitue l'image même d'un art vivant. Sans doute ne peut-on voir là qu'un reportage, plus qu'une réalisation négociable, mais un riche catalogue semi-clandestin apporte à l'étude de l'art du chant son riche enseignement : plus de cent opéras délaissés par l'édition commerciale nous sont ainsi connus (dont bien des œuvres

de jeunesse des plus grands auteurs), et des représentations du « Met », du *Covent-Garden*, parfois vieilles de plus de trente ans revivent pour nous, transmettant ainsi de prestigieux messages.

## III. — Les grands théâtres

Chanter dans tous les théâtres célèbres, voilà bien l'ambition de la vedette internationale d'aujourd'hui. Avec le développement des moyens de communication, il devient rare qu'un artiste consente à lier sa destinée dix ans ou plus au même théâtre, comme le firent Caruso et tant d'autres. La fréquentation des hauts-lieux du chant constitue la carte de visite de la vedette, mais cet échange constant de matière première a contribué à ternir le prestige des grandes scènes : c'est la réunion des plus grandes étoiles mondiales qui fit le renom du « Met », lorsque cela était encore possible, et, seule cette légende dorée lui conserve de nos jours la première place à la bourse des valeurs lyriques.

1. **Les théâtres.** — A) *Le Metropolitan Opera de New York.* — Il n'est pas étonnant qu'un pays neuf et riche, mais sans patrimoine artistique, ait voulu se créer un centre d'attraction supérieur à tout ce que pouvait offrir le vieux monde. En 1883, un groupe de mécènes y parvint, géra ce théâtre, et ces *businessmen* comprirent tôt que, même achetée à prix d'or, seule la qualité était rentable. Les plus fameux chefs, les meilleurs chanteurs tinrent à se lier au « Met », les plus grands compositeurs (R. Strauss, Granados, Puccini, etc.), y firent créer leurs œuvres. Caruso, Melchior, Björling, Lily Pons, etc., firent leur carrière entière au « Met », et, sous la direction de Gatti-Casazza (1908-1935), avec des chefs tels que Toscanini, Mahler, Serafin, la plus éclatante réunion d'étoiles du chant en fit un théâtre sans rival. La crise de 1930 amena progressivement la direction à réduire les somptueux cachets accordés aux étrangers, et favorisa ainsi l'ascension des chanteurs américains ; les directeurs suivants, Johnson et Bing, subirent d'autres pressions, et eurent un rôle plus délicat. Mais, ni l'orientation particulière du recrutement, ni l'aspect parfois médiocre de la présentation n'ont pu ravir au « Met » la possession d'une suprématie quasi mythique.

B) *Le « Colon » de Buenos-Ayres.* — Le plus célèbre théâtre d'Amérique du Sud fut ouvert en 1857. Constitué en troupes

distinctes — française, allemande, italienne —, il permet d'afficher les opéras en langue originale, avec les meilleurs chanteurs de chaque pays. Il demeure un des plus enviés parmi les hauts-lieux du chant.

C) *La Scala de Milan.* — Parmi tous les théâtres italiens (*Fenice* de Venise, *San Carlo* de Naples, *Apollo*, *Argentina* à Rome, *Massimo* de Palerme, etc.), celui de la capitale lombarde occupa toujours un rang de choix. Depuis 1778, plusieurs bâtiments se sont succédé au même emplacement, et la *Scala* commanda de nombreux opéras aux plus grands compositeurs italiens. De grands chefs eurent leur influence sur sa politique artistique : par deux fois (de 1898 à 1903, de 1921 à 1929), Toscanini y réunit une pléiade d'artistes, important les chefs-d'œuvre étrangers, suscitant un climat musical exceptionnel. Chaque année, la *Scala* procède à quelque exhumation importante, et son gala d'ouverture (les saisons des grandes scènes italiennes ne durent que quelques mois), revêt un éclat mondain particulier.

D) *Le Covent-Garden de Londres.* — Trois bâtiments se sont déjà succédé sous ce nom, depuis 1732. Haendel, mais aussi Weber et Verdi, y firent créer leurs œuvres, et les premières locales y eurent souvent l'aspect de véritables « premières » : Gounod, par exemple, ajouta à son *Faust* la célèbre invocation de Valentin, à l'intention du baryton Santley. On y chante dans la langue originale, et, comme au « Met », les chanteurs internationaux forment l'ossature des distributions. Sir Thomas Beecham, Bruno Walter, Georg Solti, ont figuré parmi les grands animateurs de ce théâtre où la mise en scène et le décor sont devenus une préoccupation de premier plan.

E) *L'Opéra de Vienne.* — Cette ville est l'une des plus anciennes à avoir abrité de nombreuses scènes lyriques, et elle connut des créations d'opéras de Gluck, Mozart, Beethoven, mais aussi de Cimarosa, Donizetti et Massenet. De 1897 à 1907, Gustav Mahler y assembla le bouquet du chant allemand (les Bahr-Mildenburg, Schmedes, Slezak, Mayr, etc.), et Bruno Walter, Böhm, von Karajan, ont perpétué cette glorieuse tradition ; la langue originale n'est pas une règle immuable à Vienne.

On chante en allemand dans les plus grands théâtres germaniques, et on y travaille en troupe, sans vedette ; la mise en scène fut prépondérante en Allemagne dès 1945, notamment à Berlin-Est, où Walter Felsenstein imposa une régie modernisée.

F) *Autres théâtres.* — Parmi les grandes scènes recherchées des vedettes, citons encore le *Liceo* de Barcelone, l'Opéra de Chicago, et jadis l'Opéra de Monte-Carlo où furent créés

*Don Quichotte*, *l'Enfant et les Sortilèges*, *l'Aiglon*, etc. Notons que l'Opéra de Paris (dont l'Opéra-Comique est une succursale depuis 1939) n'est pas considéré, à l'échelle internationale, comme étant indispensable à la renommée de la vedette, car on y travaille en troupe avec la plupart des grands chanteurs français (certains refusent de s'y lier), et l'Opéra n'invite que très rarement les grands artistes étrangers : beaucoup d'entre eux n'y sont jamais venus, d'autres y parurent une seule fois, certains en fin de carrière seulement.

**2. Les festivals.** — Durant quelques semaines, en été, divers lieux disputent aux grands théâtres la participation des célébrités de l'heure. Ces festivals ont un répertoire généralement trop spécialisé pour en exiger la citation au palmarès de la vedette.

A) *Bayreuth.* — En 1876, fut inauguré, en présence de Liszt, Grieg, Tchaïkowsky, Saint-Saëns, et beaucoup d'autres personnalités, un théâtre conçu par Wagner pour le culte exclusif de sa propre musique. Cette dévotion anime toujours l'esprit de ce festival (les habitués font le « pèlerinage à Bayreuth »), auquel ont participé presque tous les plus grands chanteurs wagnériens. Révolutionnaire dès son origine, tant par sa forme rectangulaire que par sa fosse d'orchestre recouverte, le *Festspielhaus* le resta, lorsque Cosima Wagner y appliqua sa réforme du chant, puis lorsqu'en 1951, Wieland Wagner (1907-1966) y introduisit les principes nouveaux de sa mise en scène lyrique : décors stylisés (ou bien entièrement suggérés par les jeux de lumière), plateau circulaire incliné, etc. Depuis peu, les chanteurs venus d'Amérique y ont supplanté les Européens. Le label de Bayreuth assure, à tort ou à raison, le succès à tout chanteur à travers le monde.

B) *Salzbourg.* — Dès 1877, on célébra Mozart dans sa ville natale, mais c'est seulement depuis 1920 qu'un festival y accueille régulièrement les visiteurs. Dans son agréable site touristique, ils y applaudissent, outre Mozart, Richart Strauss, Gluck, Beethoven, Verdi, etc. Quelques créations mondiales eurent lieu à Salzbourg : *la Mort de Danton* (1947), *Antigone* (1949), etc. ; Furtwängler, B. Walter, Toscanini, y imposèrent leur empreinte personnelle. C'est naturellement le répertoire mozartien qui s'y trouve interprété dans l'esprit le plus pur : après-guerre, la réunion des meilleures vedettes spécialisées (Mmes Schwarzkopf, Seefried, Lipp, Jurinac, et MM. Dermota, Kunz, Schöffler) y créa une communion artis-

tique unique. En 1965, Herbert von Karajan inaugura à Salzbourg une saison de printemps non mozartienne.

C) *Vérone.* — C'est un ténor, Zenatello, qui, en 1913, créa un festival dans les arènes antiques. Les touristes y applaudissent les plus fameuses vedettes de l'opéra italien, dans un répertoire généralement propice à la mise en scène spectaculaire (en particulier, *Aïda*). La qualité vocale y a parfois décliné après 1950.

D) *Glyndebourne.* — Cette petite ville du Sussex organisa, en 1934, une première saison exclusivement mozartienne, d'un niveau si exceptionnel qu'y furent enregistrées en 78 tours les premières versions presque intégrales de trois opéras. Le chef Fritz Busch et le réalisateur Carl Ebert firent bientôt de ce festival l'un des plus cotés. Son répertoire, élargi à Rossini, Britten, Strauss, Gluck, etc., conserve un penchant pour les œuvres de caractère intime.

E) *Aix-en-Provence.* — En 1948, l'imprésario Gabriel Dussurget fit de ce cadre baroque le troisième grand lieu mozartien. Cimarosa, Rossini, Rameau, Debussy, élargirent le répertoire, et le festival se fixa pour mission de faire côtoyer à ses vedettes de nombreux jeunes chanteurs, dont quelques-uns furent de véritables révélations (Teresa Berganza). Aux grandes réussites des premières années, semble avoir succédé un esprit ésotérique et quelque peu précieux, qui distingue Aix de Salzbourg, dont le répertoire est sensiblement identique.

En résumé, si le « Met » conserve sa place d'honneur parmi les grands théâtres internationaux, la palme de l'originalité doit être décernée au festival de Bayreuth, et celle de la plus constante qualité à Salzbourg.

## IV. — Les grandes vedettes modernes

Nous n'avons jamais, jusqu'ici, considéré le chanteur sous son aspect de vedette, mais nous nous sommes attaché à tracer sa silhouette, dans la mesure seule où il incarnait parfaitement une époque, un style, une évolution. C'est sous le même angle que nous allons voir comment les générations

d'après-guerre ont su se reconnaître à travers quelques artistes que la postérité tiendra, sans doute, pour les témoins de leur temps. Le recul permet d'affirmer que, depuis 1945, deux conceptions très opposées se sont déjà succédé, consacrant deux espèces de vedettes très différentes.

Contrastant avec la fureur de vivre et le besoin de jouissance des années 1920, les lendemains d'Hiroshima virent naître un monde désincarné où le besoin de valeurs neuves prima le culte de la beauté pure. L'esprit scientifique, le réalisme cinématographique eurent tôt fait de discréditer le vieil opéra romantique et ses présentations surannées ; les jeunes générations, privées par la guerre de toute tradition, se détournèrent de l'opéra, ou n'accueillirent plus qu'un théâtre nouveau dont la révolution scénique de Bayreuth montrait le chemin. Tandis que les vétérans de la génération précédente achevaient de stupéfiantes carrières devant un auditoire complice, les nouvelles vedettes furent sacrées en raison de leur ralliement aux tendances du jour. Ce fut une réplique du naturalisme de 1900, une recrudescence du chant vériste et du néo-wagnérisme, où la France, parfaitement insensible aux grands mouvements du chant international, se hâta de ne point paraître, préservant jalousement l'individualité de quelques tempéraments extraordinaires : bientôt, il n'y eut plus un étranger sur la scène de l'Opéra, mais plus un Français sur les grandes scènes étrangères.

A la même époque, Bayreuth consacra des chanteurs-interprètes tels qu'en eût souhaité Cosima Wagner : Inge Borkh, Martha Mödl, Astrid Varnay, Gustav Neidlinger, Ramon Vinay, Josef Greindl, furent les témoins de leur temps, laissèrent l'empreinte ineffaçable de leur pouvoir dramatique,

mais y sacrifièrent, en partie, leur voix. En Italie, où Lina Pagliughi avait terminé la glorieuse lignée des sopranos légers, ce fut le succès des ténors « modernes » del Monaco et di Stefano ; en d'autres temps, ce dernier fut devenu un second Gigli : son intuition dramatique eut raison de sa voix d'or, mais en fit un interprète démesuré, à la taille de son époque. Ce fut le cas de la basse Boris Christoff, du baryton Tito Gobbi, du soprano Barbato et de quelques autres tempéraments exceptionnels de cette époque. Mais une cantatrice allait incarner, mieux que personne, cette génération nouvelle : Maria Callas (1923). Ceux qui, à Vérone, eurent la révélation de sa Gioconda de 1947 comprirent en un instant qu'une révolution éclatait sur l'art du chant. En un soir, elle balaya trente années de sclérose, et, renouvelant un message analogue à celui apporté par Chaliapine, rendait au chant toute sa valeur expressive et donnait au moindre récitatif un relief insoupçonné. Si elle y réussit, c'est que, comme la grande basse russe, une voix rayonnante et une technique de chant exemplaire lui permettaient d'imposer sa réforme autrement que par des manifestes littéraires (et même si ses défauts étaient à la mesure de ses qualités).

Assurant son succès par l'étonnante étendue de ses moyens vocaux (dans *les Vêpres Siciliennes*, à la *Scala*, en 1951, elle vocalisa sur trois octaves, du *fa* du contralto au *fa* aigu du soprano léger), elle chanta les emplois des sopranos dramatique et léger, et restitua à la *colorature* romantique sa valeur émotionnelle originale, rejoignant l'esprit d'une Pasta à laquelle elle s'identifia souvent. Dans *les Puritains* et *la Norma*, dans *la Traviata* et *Macbeth*, on vit, grâce à elle, de véritables re-créations qui interdirent tout retour dans l'art du chant : le mot était désormais présent, impératif, et la coloration de la voix lui était soumise, dans un chant exigeant, sans concession à l'effet facile, ni complaisance au moindre hédonisme.

Lorsque le nom de Maria Callas se fut imposé, au point d'éclipser la gloire de vedettes de l'écran, la cantatrice commençait à payer son tribut à l'art ; elle avait néanmoins régénéré l'opéra, et, par son prestige soudain, y avait conduit un public jeune et nouveau, qui, sans saisir toujours la portée exacte de son art, redécouvrit, ébloui, les splendeurs d'un monde oublié. Et ce message fortuit prévalut auprès de certains. En face de la Callas, il y eut « la » Tebaldi, cantatrice et interprète aux moyens plus limités, mais qui plaça très haut la souveraineté d'un chant faisant naître l'émotion de la seule beauté vocale ; et la sienne était sans failles. Il y eut aussi le rayonnement des purs mozartiens de Salzbourg, celui de quelques tempéraments plus intimistes (Gedda, Los Angeles, Souzay, etc.), mais il faut noter que tous les « chanteurs-interprètes » de cette période — Maria Callas exceptée — firent montre de grandes insuffisances sur le plan strictement vocal, soit par les limites de leur aigu, soit par la faible portée de leur voix, et ce fut peut-être une des causes de la réaction qui s'ensuivit : le théâtre lyrique se scinda en deux tendances opposées ; l'influence de Wieland Wagner à Bayreuth et le renouveau théâtral créèrent un mouvement où l'élément dramatique prévalut, où la mise en scène, l'aspect physique du chanteur, son jeu, l'emportèrent sur le chant, auprès de publics fermés à toute notion d'intégrité vocale. Mais, d'autre part, la renaissance d'un patrimoine lyrique oublié, et la réaction contre trop d'insuffisances vocales, remirent sur un piédestal élevé le culte d'un chant parfait. Après la Callas, qui, seule, porta en elle les deux pôles qu'implique la notion de « Théâtre-Lyrique », il y eut une Joan Sutherland et une Montserrat Caballé (mais toutefois aussi

une Marylin Horne), virtuoses plus accomplies, mais interprètes moins convaincantes (1). Le même phénomène se reproduisit à tous les échelons : après l'esthétique des del Monaco, di Stefano et Christoff, il y eut celle des Corelli, Bergonzi et Ghiaourov ; après Martha Mödl, grande tragédienne, il y eut Birgit Nilsson, et son étonnante splendeur vocale.

Et la France dans tout cela ? Refusant ses scènes aux vedettes étrangères, elle fut récusée par tous, et garda pour elle son riche catalogue lyrique. Ses barytons, ses sopranos légers, que le monde devrait lui envier, eurent plus d'audience à Béziers qu'à New York, et il n'est pas peu curieux de constater que, si triomphent à l'étranger le soprano puissant de Régine Crespin et le baryton subtil de Gabriel Bacquier, c'est en fonction même des rivalités qu'ils y suscitent.

Le retour à l'hédonisme était inévitable au sein des grands musées du chant, puisque pour la première fois dans l'histoire, une révolution s'était limitée à la contemplation du passé, sans qu'aucun sang nouveau ne soit venu l'alimenter, sans qu'aucune vedette ne se soit prêtée à la création contemporaine.

(1) Leur virtuosité, notamment dans le répertoire rossinien, dépasse de très loin tout ce que put offrir l'âge d'or.

## Chapitre II

# LES CAUSES D'UNE DÉCADENCE

Accuser l'art du chant de décadence n'est pas seulement le fait de notre époque. En 1774, Giambattista Mancini consacrait à son déclin d'amères *réflexions* ; Rossini, Verdi, le déplorent sans cesse, et en 1913, Reynaldo Hahn le juge irréversible : aujourd'hui, 1913 symboliserait presque pour nous l'âge d'or du chant ! Or, si cet art a subi plusieurs éclipses (il y a un siècle, le manque de grandes vedettes était aussi alarmant qu'aujourd'hui), une école subsistait, qui semble désormais disparue. En écartant toute nostalgie du passé, analysons donc les raisons pour lesquelles il est aujourd'hui rarement possible d'afficher *Faust* ou *Carmen* à l'Opéra de Paris, ou bien *Aïda* à la *Scala* de Milan, de manière vraiment irréprochable.

## I. — Une crise de recrutement

Un coup d'œil sur les gravures anciennes nous renseigne : les belles voix de jadis n'habitaient que rarement des corps d'éphèbe ou de *star*. Sans en tirer de conséquence absolue, il est permis de penser que les progrès de la médecine ayant nié la sélection naturelle d'une part, les soucis d'esthétique physique d'autre part, ont créé un être élégant, mais sans doute moins préparé au dur métier de chanteur qu'avant. Au solide équilibre physiologique qu'il fallait déjà pour servir cet art, notre époque demande en outre aux chanteurs, de résister aux fréquents voyages, aux rapides changements

de climats, de continents, d'horaires. Enfin, le disque chante à notre place, et, réveillant chez l'homme une paresse naturelle, a tué jusqu'au besoin de fredonner. Aujourd'hui, de nombreuses voix d'or demeurent insoupçonnées à tous les échelons de la société.

## II. — L'enseignement

Sa valeur n'a cessé de décroître depuis deux siècles, et le divorce entre les pédagogies vocale et instrumentale a précipité sa décadence. En France, l'enseignement du chant n'est protégé par aucune loi ; n'importe qui peut alors abuser de la crédulité d'un élève, et briser irrémédiablement une voix (nous avons eu l'occasion, ailleurs, d'émettre le souhait que, dans les conservatoires, un dossier sonore atteste les progrès ou reculs de chaque élève : trop de sujets bien doués y laissent leur voix). Souvent aussi, maîtres et élèves ont un objectif immédiat d'éclat et de chatoiement sonores, qui ne sont pas nécessairement garants de la longévité vocale.

L'épuration du goût n'a rien apporté à la formation technique du chanteur, et, à vouloir trop supprimer de défauts, on en crée d'autres. Plus cultivé que naguère, l'élève se soumet moins facilement au travail purement musculaire de la phonation, et nourrit des prétentions de style sans savoir même tirer quelques balbutiements de son instrument. Enfin, l'enseignant a devant lui un adulte, moins malléable que l'adolescent, alors qu'autrefois, les jeunes filles « pianotaient », et les garçons chantaient dans ces maîtrises où presque tous les ténors de l'âge d'or furent éduqués. Cette carence de la formation musicale des apprentis chanteurs semble

bien se révéler une des causes les plus importantes de la décadence du chant. Autrefois, un sujet honnêtement doué parvenait à servir correctement son art, perpétuant une véritable école : aujourd'hui, seuls les chanteurs innés peuvent réaliser une carrière valable ; or, les êtres exceptionnels demeurent, par définition, en dehors de toute notion d'école. Enfin, l'enseignant n'apprend plus à l'élève à écouter, comme naguère. La diffusion de la musique par le disque permet d'entendre beaucoup, mais sans écouter : jadis, l'élève allait au théâtre, sachant que « les exemples vivants sont d'un autre pouvoir »...

### III. — Les causes musicales

1. **Un art mort.** — Pendant trois siècles, l'opéra fut ce qu'est le cinéma, de nos jours : un art d'actualité, dont le constant renouveau fournissait une sève nourricière à laquelle chacun contribuait. Figé en sa contemplation du passé, l'art du chant ne pouvait que dépérir par sclérose.

2. **Un manque de spécialisation.** — Jadis, le chanteur se contentait de servir un genre précis, au répertoire néanmoins vaste : il était ténor romantique, basse-bouffe, cultivait le lyrisme italien ou le drame germanique, réduisant toutes les tessitures vocales à son propre type. En touchant aujourd'hui à tous les styles, tous les genres, il malmène trop souvent sa voix (on ne peut chanter à pleine voix les sons aigus de l'écriture belcantiste, par exemple). Enfin, on chantait, naguère, toujours dans la même langue : le polyglottisme du chanteur contemporain nuit à la bonne conduite du chant.

3. **Un refus de la virtuosité.** — L'abandon partiel du répertoire belcantiste a porté un grave coup à la

perfection vocale. N'ayant plus à interpréter les opéras de Haendel, Rossini ou Bellini, le chanteur supprima peu à peu de ses études les exercices de vélocité et de souplesse, leur substituant l'effet exclusif de la puissance dramatique. Or, ces exercices étaient au chant ce qu'est encore l'art de Paganini au violon, de Liszt au piano : sans eux, il n'est pas de maîtrise complète, ce que commentait plaisamment Ravel : « Trop difficiles, mes œuvres ? — répondit-il. Tant mieux, elles ne seront pas massacrées par des amateurs ! »

4. **Une tessiture restreinte.** — Les voix furent longtemps travaillées en vue d'une égale souplesse sur toute leur étendue : tessiture et étendue se confondaient. De nos jours, tessiture est synonyme de pauvreté, et le chanteur n'accepte plus que les rôles mettant en valeur ses trois ou quatre plus belles notes, prétendant que toute entorse à ses habitudes lui serait nuisible : en réduisant ainsi son chant à l'emploi de quelques notes, il atrophie purement et simplement son organe.

5. **Le faux prétexte d'un diapason mouvant.** — Une légende tenace veut que le *la* n'ait cessé de monter, cette hausse excusant la carence de maint chanteur dans son registre aigu. Prétexte fallacieux, puisque la première convention régissant la hauteur du *la* date de 1859 : 435 périodes par seconde. Certes, le *la* de Lully était plus bas que le nôtre d'au moins un ton, et celui de Mozart d'un demi-ton ; or, ce répertoire contient peu de notes aiguës, mais au contraire, des notes graves posant encore des problèmes aux chanteurs actuels. Avant que ce *la* n'entreprît sa course ascendante, on nota d'importantes différences de diapason d'une ville et d'un orchestre à l'autre ; des orgues du temps de Bach

étaient accordées à 410 périodes, d'autres à 480 ! Et l'on conte l'histoire de cet instrumentiste qui dut scier son instrument (la longueur du tuyau modifiant la hauteur du son) pour jouer dans un théâtre voisin. A l'époque romantique, le *la* ne cessa de monter : il atteignit 442 à Paris en 1830, 448 en 1836, et avant la convention de 1859, on le nota à Rome à 451, à Londres à 455, à Bruxelles à 458. Donc, pendant le triomphe du grand *opéra franconi* et des ouvrages dits « à quinte aiguë », alors qu'apparaît l'*ut* de poitrine et que l'on crée *le Trouvère* de Verdi, le diapason est souvent plus élevé que le nôtre ! Appliquée progressivement, effective en 1883, la nouvelle convention freina donc cette hausse, et l'âge d'or se satisfit de ce *la-étalon* de 435 périodes, soit environ un quart de ton au-dessous du nôtre : en effet, bien que fixé à 440 en 1939, il varie, dans la pratique, entre 443 et 450. Aucune donnée sérieuse n'autorise ainsi les transpositions d'un demi-ton (ou plus) que croient pouvoir réclamer certains chanteurs (1).

6. **Des orchestres bruyants.** — L'accroissement du volume sonore de l'orchestre a changé les rapports prévus par les compositeurs, et influencé la conduite du chant. Il comporte deux aspects :

A) *L'orchestration.* — L'orchestre des belcantistes fut comparé à une grande guitare ; Verdi, Wagner, Puccini, et surtout Richard Strauss, élargissent son cadre : un opéra de Mozart exige moins de quarante musiciens, celui de Strauss en nécessite une centaine.

B) *Le jeu des instruments.* — Les progrès réalisés dans la facture des instruments n'ont cessé

(1) On consultera avec intérêt un article de Jacques CHAILLEY dans la revue *Musica* d'août 1955, ainsi que le *Dictionnaire de la musique*, Le Seuil, p. 92 à 94.

d'en augmenter la puissance ; les cordes métalliques de nos violons, les sonorités claires et brillantes des « cuivres » ont atteint une intensité que n'imaginaient pas les compositeurs du XIXe siècle. En outre, la mode veut aujourd'hui que l'instrumentiste joue clair, et que le chanteur « sombre », à l'inverse de ce qui se pratiquait naguère : la voix, défavorisée, ne « passe » donc plus, et le chanteur la force instinctivement.

### IV. — Influence du disque

Le disque est un des facteurs majeurs de la décadence du chant. Il a dressé de la voix un portrait artificiel que veut reproduire l'élève, s'abusant lui-même, et cherchant à satisfaire une clientèle naïve. Imitant à vingt ans des artistes en pleine maturité, il risque, par ce décalage, une sénilité vocale précoce. La très illusoire *haute fidélité* crée, en fait, des voix amplifiées, grossies, sombrées ou éclatantes, telles que les attend désormais un public soumis quotidiennement à ces déformations.

Nous constatons malheureusement que les disques reproduisant les débuts d'anciens chanteurs devenus justement célèbres sont peu prisés par les néophytes (1) ; ainsi, les rares débutants employant cette phonation, à caractère jeune, et propre à assurer la longévité de la voix, sont indiscutablement récusés par les auditoires modernes.

### V. — Causes esthétiques

Dans le contexte social actuel, l'opéra tend vers une expression artistique dite « totale », où les valeurs dramatiques prennent le pas sur les valeurs

(1) Ces voix étaient, en général, excessivement claires et timbrées, leur vibrato très serré, et leur aigu pouvait tendre au son plat.

vocales. Que la vérité théâtrale y gagne, personne ne le conteste, mais il est regrettable que le jeune artiste, abusant d'une certaine équivoque, ne soigne son aspect physique, et ne travaille l'art de la comédie qu'aux dépens de ses études vocales : il sait que, de nos jours, un bon physique « paie » plus qu'une voix bien conduite. Il est encouragé dans cette voie par la priorité souvent donnée aux metteurs en scène dramatiques soudain épris de théâtre lyrique, qui se soucient rarement des impératifs de l'art du chant.

Méditons le succès obtenu par la troupe de Jean-Louis Barrault, qui joua *la Vie parisienne* d'Offenbach, en fredonnant seulement les airs et couplets, grâce aux remaniements apportés à la partition, mais rendant parfaitement hommage à l'œuvre, dans une réalisation irréprochable de goût et d'esprit.

### VI. — Causes sociales

Il est coutumier d'affirmer que, de nos jours, le jeune chanteur est « trop pressé d'arriver ». Aucune donnée historique ne permet d'y voir une quelconque nouveauté : les grands noms du passé étaient, au contraire, déjà célèbres à vingt ou vingt-cinq ans, assuraient leur triomphe en pleine maturité vocale, et se retiraient encore jeunes, avant tout déclin de leurs moyens. Aujourd'hui, le jeune artiste lyrique aborde une profession aux trop maigres débouchés, où la concurrence se fait âpre ; il lui faut, pour subsister, accepter de périlleux contrats : rôles mal adaptés à la voix, séries fatigantes de représentations quotidiennes, voyages fréquents, etc. En effet, un théâtre doit compter avec la rentabilité que lui procure l'engagement — même coûteux — d'une vedette confirmée ; lorsque le jeune chanteur

parvient à acquérir cette notoriété, son apogée vocal est souvent déjà passé ; mais, s'il accède au tout-puissant « vedettariat », il pourra achever sa carrière triomphalement, avec l'aide de la publicité, et, à son tour, barrera la route à ses plus jeunes concurrents.

## VII. — Public et Presse

1. **Le public.** — Il suit aveuglément la mode et, victime du gigantisme publicitaire, il a peu à peu perdu tout critère de jugement. Il consacre parfois de douteux talents, et ne sait plus encourager le débutant valable. Il faut pourtant se réjouir du succès remporté depuis peu (même si le snobisme y a sa part) par les cantatrices qui, après Maria Callas, remirent en honneur un répertoire où le chant règne en maître : la faveur que connaît en 1969 l'art de vedettes telles que Marylin Horne ou Montserrat Caballé impose au public de nouvelles exigences sur le plan de l'art du chant, mais consacre le divorce entre chant et théâtre. Il n'est toutefois pas interdit d'envisager cette réaction du mélomane comme étant la planche de salut de l'art vocal.

2. **La presse.** — Elle subit toutes les contraintes ordinaires, et la presse libre n'a guère les moyens de toucher un vaste public, encore que son influence sur la profession ne soit pas contestable. La presse d'information a donc toutes chances de guider le public dans une direction qui ne rencontre que fortuitement celle de l'art. Et l'on rationne trop l'espace alloué aux grands critiques musicaux pour qu'ils puissent rédiger autre chose qu'un de ces *digests* chers à la société moderne ; les revues spécialisées sont devenues rares, et la spécialisation même du critique a pratiquement disparu dans la grande presse : les longues colonnes réservées naguère à l'art ont fait place à une rentable publicité dont les milieux du disque et du spectacle tiennent les leviers ; la radio n'agit pas autrement, en reléguant les

émissions spécialisées hors des heures de grande écoute.

On peut donc dire que, malgré les efforts courageux de quelques critiques et musicologues, la presse de l'après-guerre, par son action directe sur la masse du public payant, a largement contribué à précipiter la décadence du chant.

## VIII. — En guise de conclusion

Nous avons prononcé un sévère réquisitoire contre notre époque fermée à l'art du chant, et il serait téméraire de prophétiser son évolution ; mais il peut paraître douteux qu'après un demi-siècle de démission le chant pur reprenne sa courbe ascendante parmi les grands courants contemporains. A moins qu'un nouveau cycle de l'évolution ne fasse éclore un autre romantisme, voire un nouvel âge d'or ?

Mais, créateurs et interprètes, reniant un passé d'aide mutuelle, sont parvenus à un point d'incompréhension qui n'en fait paraître que plus dérisoire le retour à un chant instrumental, à l'heure où l'instrument renonce à sa vocation propre ; et il est permis de s'inquiéter de l'avenir d'un théâtre lyrique où le chant aura bientôt fait long feu.

Quelle direction imprimerait pourtant à l'art du chant, un compositeur capable d'enchaîner à sa pensée les vedettes contemporaines ? Quel succès connaîtrait la création d'un opéra auquel un « plateau » rassemblant les Nilsson, Horne, Corelli, Ghiaourov, donnerait son appui ? Serait-ce encore suffisant pour qu'une nouvelle Malibran inspire à un nouveau Musset semblable hommage :

*C'est cette voix du cœur, qui seule au cœur arrive,*
*Que nul autre, après toi, ne nous rendra jamais* » —?

# BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Les ouvrages étudiant exclusivement l'art du chant sont assez rares, mais on trouve de fréquentes allusions au sujet qui nous intéresse dans les biographies de chanteurs ou de compositeurs, ou dans les revues spécialisées, en particulier : *Opera* (Londres), *Discoteca* (Milan), *Opera News* (New York), *Musica* (Paris), *Opéra* (Paris), ainsi que dans les encyclopédies musicales : *Larousse*, *Fasquelle* (France), *Enciclopedia dello Spettacolo*, *Dizionario Ricordi* (Italie), *Grove Dictionary* (Grande-Bretagne), etc.


*a)* OUVRAGES TECHNIQUES

Edouard GARDE, *La voix*, collection « Que sais-je ? », n° 627 (1954).

Raoul HUSSON, *Le chant*, collection « Que sais-je ? », n° 997 (1962).

Pierre GILOTAUX, *L'industrie du disque*, « Que sais-je ? », n° 971 (1962).

Alfred TOMATIS, *L'oreille et le langage* (Editions du Seuil, 1963).

J. TARNEAUD *Le chant, sa construction, sa destruction* (Librairie Maloine, 1946).

*b)* OUVRAGES ESTHÉTIQUES ET HISTORIQUES

Reynaldo HAHN, *Du chant* (Gallimard, 1913-1957).

Lord DERWENT, *Rossini* (N.R.F.-Gallimard, 1937).

Armand MACHABEY, *Le bel canto* (Larousse, 1948).

Marcel BEAUFILS, *Musique du son, musique du verbe* (Presses Universitaires de France, 1954).

Max d'OLLONE, *Le théâtre lyrique et son public* (La Palatine, 1955).

Giacomo LAURI VOLPI, *Voci parallele* (Rome, 1955).

ROSENTHAL et WARRACK, *Concise Oxford Dictionary of Opera* (1964).

Rodolfo CELLETTI, *I Grandi Voci* (Rome, 1965).

Henry PLEASANT, *The Great Singers* (New York, 1966).

# TABLE DES MATIÈRES


PAGES

INTRODUCTION ..... 5

## PREMIÈRE PARTIE

## LE CHANTEUR

CHAPITRE PREMIER. — **Comment chante-t-on ?**..... 7
— II. — **Pédagogie**..... 21
— III. — **Les contraintes propres au chant**.... 26
— IV. — **Le chanteur et son art**..... 33
— V. — **Classifications vocales** ..... 39

## DEUXIÈME PARTIE

## ÉVOLUTION DES STYLES DE CHANT

CHAPITRE PREMIER. — **Deux siècles de bel canto (1600-1800)** ..... 55
— II. — **L'apport du romantisme**..... 66
— III. — **L'âge d'or (1890-1920)** ..... 84
— IV. — **Les courants nouveaux**..... 94

## TROISIÈME PARTIE

## PHYSIONOMIE DU CHANT CONTEMPORAIN

CHAPITRE PREMIER. — **Les conditions d'une carrière** . 103
— II. — **Les causes d'une décadence** ..... 118
BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE ..... 127



1969. — Imprimerie des Presses Universitaires de France. — Vendôme (France)
ÉDIT. N° 30 786 IMPRIMÉ EN FRANCE IMP. N° 21 569

# Que sais-je ?

*Collection dirigée par Paul Angoulvent*

## *Derniers titres parus*

1324. **La conduite des automobiles** (J. Rives).
1325. **Les mots savants** (P. Guiraud).
1326. **Les prêts hypothécaires** (Cl. Alphandéry).
1327. **Le droit public** (A. Demichel et P. Lalumière).
1328. **Histoire du Japon (des origines à Meiji)** (M. Vié).
1329. **La balance des paiements** (J. Weiller).
1330. **La pollution atmosphérique** (P. Chovin et A. Roussel).
1331. **Histoire de la colonisation allemande** (R. Cornevin).
1332. **Le contrat de travail** (Cl. Orliac).
1333. **Les grandes dates de l'histoire de la musique** (N. Dufourcq, M. Benoit et B. Gagnepain).
1334. **Les méthodes en sociologie** (R. Boudon).
1335. **Le rein et ses maladies** (B. Antoine et H. Ducrot).
1336. **Le calcul tensoriel** (A. Delachet).
1337. **Le gyroscope et ses applications** (J.-Cl. Radix).
1338. **Histoire de l'ethnologie** (J. Poirier).
1339. **Ciments et bétons** (M. Vénuat).
1340. **Histoire des doctrines politiques en Grèce** (Cl. Mossé).
1341. **Le perfectionnement des cadres** (R. Vatier).
1342. **Les maladies endocriniennes** (J. Decourt).
1343. **Grammaire du grec moderne** (A. Mirambel).
1344. **Les transports urbains** (Chr. Gérondeau).
1345. **Histoire des doctrines politiques aux Etats-Unis** (Y.-H. Nouailhat).
1346. **Les grandes dates de la littérature française** (A. Chassang et Ch. Senninger).
1347. **La radioprotection** (P. Bonét-Maury).
1348. **Peintures et vernis** (G. Nedey).
1349. **Le profit** (A. Babeau).
1350. **Les grandes dates des littératures étrangères** (G. Weil et J. Chassard).
1351. **Le contrôle de gestion** (J. Meyer).
1352. **Géographie de la Belgique et des Pays-Bas** (R. Sevrin).
1353. **La statique** (A. Ricci).
1354. **Grammaire de l'espagnol** (B. Pottier).
1355. **La littérature arabe** (A. Miquel).
1356. **Le droit de la construction** (R. Saint-Alary).
1357. **Le calcul scientifique** (G. Canevet).
1358. **L'immunologie** (A. Delaunay).
1359. **Les méthodes en psychologie** (M. Reuchlin).
1360. **Le droit de la radio et de la télévision** (Ch. Debbasch).
1361. **La magnétohydrodynamique** (Cl. Thirriot et D. Bellet).
1362. **Géographie des paysages** (G. Rougerie).
1363. **La théorie des ensembles** (A. Bouvier).
1364. **La chirurgie infantile** (M. Fèvre).
1365. **Les turbomachines** (P. Lefort).
1366. **L'art du chant** (R. Mancini).
1367. **La microélectronique** (R. Guillien).
1368. **Histoire de la langue russe** (Ch.-J. Veyrenc).
1369. **La neurochirurgie** (M. David et P. Guilly).
1370. **L'iode** (Cl. Duval).

ÉDIT.
30 786

1969 – Imp. des Presses Universitaires de France, Vendôme (France)

IMPRIMÉ EN FRANCE